ANTARA GELANGGANG DAN LEKRA: PERKEMBANGAN KONSEP KESUSASTRAAN PRAMOEDYA

Martina Heinschke

In: Indonesia, No. 061, 1996, pp. 145-169

ANTARA GELANGGANG DAN LEKRA: PERKEMBANGAN KONSEP KESUSASTRAAN PRAMOEDYA

Martina Heinschke[1]

Pendahuluan

Selama dasawarsa pertama Orde Baru, gagasan tentang otonomi seni merupakan landasan yang tidak terbantahkan bagi semua produksi seni yang dianggap sah. Istilah ini mencakup dua asumsi penting. Pertama, mencakup gagasan bahwa seni dan/atau kategori-kategori individualnya diakui dalam masyarakat sebagai sub-sistem independen yang membuat aturannya sendiri, yaitu bahwa seni tidak tunduk pada pengaruh yang diberikan oleh sub-sistem sosial lainnya (misalnya politik dan agama). Kedua, hal ini mencakup serangkaian gagasan estetis yang pada dasarnya cenderung mengecualikan semua pertimbangan non-seni dari bidang estetika dan mendefinisikan seni sebagai aktivitas yang terlepas dari kehidupan sehari-hari. Estetika otonomi dapat menimbulkan masalah bagi para penganutnya, seperti yang terlihat jelas dalam tinjauan sejarah seni dan sastra Barat modern. Para seniman telah berupaya mengatasi masalah ini dengan menegaskan kembali cita-cita sosial (misalnya dalam naturalisme) atau melalui pemberontakan, seperti dalam gerakan-gerakan avant-garde abad kedua puluh yang menantang norma-norma estetis dari karya seni otonom untuk memindahkan pengalaman estetis ke titik penting dalam kaitannya dengan kehidupan individu dan sosial.[2]

Memang benar bahwa secara kelembagaan otonomi seni tidak pernah sepenuhnya terwujud selama masa Orde Baru dan para seniman harus berjuang menghadapi berbagai bentuk campur tangan pemerintah maupun masyarakat. Namun demikian, juga harus diakui bahwa otonomi estetika benar-benar berhasil menempatkan dirinya sebagai ideologi seni yang sah. Dominasinya atas dunia sastra masih tetap bertahan, walaupun sejak akhir tahun 1970-an berkali-kali ditantang, bahkan dari para pengarang terkenal. Contoh karya sastra yang "menantang" tersebut antara lain *Pamflet Penyair* karya Rendra dan karya-karya pengarang muda seperti Yudhistira ANM Massardi, yang secara langsung menyerang keseriusan dan keterasingan sosial sastra "serius". Sejak akhir tahun 1970-an, banyak pengarang muda berusaha memperluas penerimaan sosial terhadap sastra; mereka menunjukkan kesediaan untuk menanggapi harapan pembaca

---

[1] Artikel ini didasarkan pada sebagian dari disertasi doktoral saya, *Angkatan 45. Literaturkonzeptionen im gesellschaftspolitischen Kontext* (Berlin: Reimer, 1993). Saya berterima kasih kepada para editor *Indonesia*, khususnya Benedict Anderson, atas komentar dan saran yang sangat membantu.

[2] Dalam kajian sastra Jerman, pelembagaan seni sebagai ranah otonom beserta konsekuensi estetikanya terutama dibahas oleh Christa Burger dan Peter Burger. Untuk uraian singkat dalam bahasa Inggris mengenai prinsip-prinsip dasarnya, lihat Peter Burger, *Theory of the Avant-garde* (Minneapolis: Manchester University Press, 1984).

yang berasal dari pengalaman hidup sehari-hari dan secara kreatif memanfaatkan berbagai tradisi sastra (tradisional, populer, maupun "serius"). Para teoretikus sastra juga telah merumuskan alternatif terhadap ideologi otonomi seni dengan menaruh perhatian pada sastra kontekstual dan kritik kontekstual, aspek-aspek khas Indonesia dalam kritik sastra, serta pentingnya teori-teori pascamodern. Dengan demikian, konstruksi ideal yang mendefinisikan sastra sebagai dunia yang berdiri sendiri dan hidup dalam kerangka waktunya sendiri—sebuah konstruksi yang melekat dalam istilah "humanisme universal"—kini berhadapan dengan berbagai inisiatif teoretis yang menekankan keterkaitan teks sastra dengan momen waktu tertentu, konfigurasi sosial tertentu, dan kelompok pembaca tertentu.[3]

Banyak penulis yang menandatangani Manifes Kebudayaan (Manikebu) tahun 1963 dan mendominasi dunia sastra selama bertahun-tahun kini tampaknya khawatir tentang sejauh mana cita-cita estetis dari otonomi seni kehilangan daya tariknya. Sebagai tanggapan, mereka telah melakukan upaya bersama untuk menghidupkan kembali ingatan akan serangan tajam terhadap otonomi seni yang pernah dilancarkan oleh para pembela seni yang bermotivasi politik pada awal tahun enam puluhan. Mereka berharap dengan cara ini dapat mewariskan cita-cita estetis mereka kepada generasi mendatang. Dengan demikian, pada awal tahun 1995, dua orang penandatangan menerbitkan Prahara Budaya, dokumentasi Indonesia pertama dalam bentuk buku tentang "ofensif" sayap kiri dan perjuangan kelompok Manikebu untuk melindungi seni dari ideologi-ideologi. Lebih jauh lagi, banyak penandatangan Manifesto yang sangat keberatan ketika Penghargaan Magsaysay tahun 1995 diberikan kepada Pramoedya Ananta Toer.[4] Perdebatan yang ditimbulkan oleh isu-isu ini berpusat pada penganiayaan, kesalahan, balas dendam, dan kemungkinan rekonsiliasi. Meskipun sangat intens, mereka yang paling terlibat dalam diskusi tersebut secara terus-menerus menghindari pertanyaan mengapa penulis-penulis tertentu dari Angkatan 45—termasuk dua yang paling berbakat, Pramoedya Ananta Toer dan Sitor Situmorang—berpaling dari gagasan sastra otonom pada akhir tahun lima puluhan untuk bergabung dengan kekuatan budaya dan politik Kiri. Tak satu pun dari para pemerhati Indonesia yang bertanya apa yang memotivasi para penulis ini untuk menuntut sastra yang berpihak secara politik di bawah moto "Politik adalah panglima". Esai ini akan membahas pertanyaan itu. Kita dapat memulainya dengan mengakui bahwa orientasi ulang para seniman ke kiri mungkin hanya mencerminkan perkembangan politik pada zamannya.

---

[3] Untuk Yudhistira, lihat Savitri Scherer, "Yudhistira Ardi Noegraha: Social attitudes in the works of a popular writer," *Indonesia* 31 (1981): 31–52. Untuk pembahasan teori sastra, lihat Ariel Heryanto (ed.), *Sastra Kontekstual* (Jakarta: CV. Rajawali, 1985); Mursal Esten (ed.), *Menjelang Teori dan Kritik Susastra Indonesia yang Relevan* (Bandung: Angkasa, 1988); serta jurnal *Kalam*.

[4] Lihat terutama Taufik Ismail & D. S. Moeljanto (ed.), *Prahara Budaya: Kilas Balik Ofensif Lekra/PKI dkk.* (Jakarta: Mizan dan *Harian Umum Republika*, 1995). Hingga saat itu, perjuangan kelompok Manifes hanya dikenang melalui kesaksian-kesaksian pribadi yang diterbitkan di media massa, biasanya bertepatan dengan peringatan hari jadi Manikebu. Perdebatan mengenai penganugerahan Hadiah Magsaysay tahun 1995 kepada Pramoedya sebagian terdokumentasikan dalam *Horison* 30, no. 6–10 (Oktober 1995): hlm. 1–43. Untuk analisis yang informatif dan mendalam, lihat Daniel Dhakidae, "Kesusastraan, Kekuasaan dan Kebudayaan Suatu Bangsa," *Kalam* 6 (1995): hlm. 74–102.

Kondisi sosial serta keadaan pribadi, pengalaman, dan ambisi tentu memainkan peran dalam keputusan mereka. Namun faktor lain yang sangat signifikan adalah faktor intelektual, estetis, dan praktis: para penulis ini mencurahkan upaya serius untuk mengembangkan konsep sastra yang, pada akhirnya, mereka sadari sulit untuk direalisasikan.

Banyak teks-teks non-fiksi yang ditulis oleh Pramoedya pada tahun lima puluhan dan enam puluhan memberikan banyak informasi tentang konsepsi sastranya dan kesulitan yang melekat dalam karyanya sebagai penulis. Berdasarkan teks-teks ini, kita akan mencoba menelusuri alasan-alasannya meninggalkan lingkaran penulis Gelanggang, yang mana ia pasti termasuk di dalamnya pada tahun 1950. Posisinya dalam spektrum penulis Gelanggang dan ketidakkonsistenan internal dari filosofi sastranya sebelumnya adalah hal-hal yang menarik dalam hubungan peristiwa ini. Ketidakpuasannya terhadap kondisi yang mengatur bidang sastra di Indonesia juga terlihat jelas dan signifikan, sehingga Pramoedya melihat kondisi ini sebagai penghalang untuk mewujudkan gagasan sastranya. Pada pertengahan tahun lima puluhan, ia mulai mencari landasan baru untuk karya sastranya. Pencarian itu akhirnya mengarah pada kegiatannya atas nama Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra) mulai tahun 1959.

Akhir Revolusi Nasional: Perpecahan Angkatan 45 menjadi Kelompok Gelanggang dan Lekra

Pada akhir tahun 1948, para penulis Indonesia yang pertama kali menerbitkan teks-teks mereka selama pendudukan Jepang dan tahun-tahun revolusi nasional mulai menggunakan istilah *Angkatan 45* untuk menggambarkan diri mereka sendiri.[5] Asosiasi yang ditimbulkan oleh istilah tersebut—munculnya *pemuda* (revolusioner, "pemuda" yang didominasi laki-laki), aksi yang penuh semangat dan antusiasme heroik—memang sengaja. Hal itu mengingatkan pada periode yang penuh gejolak dan menentukan di akhir Perang Dunia Kedua, serta mimpi kebebasan dan awal baru, yang telah menjadi cahaya penuntun bagi para penulis muda ini dalam komitmen artistik, jurnalistik, dan bahkan militer mereka. Dengan memilih julukan Angkatan 45, para penulis muda menekankan klaim mereka atas pengakuan budaya, menyelaraskan diri mereka dalam oposisi terhadap para penulis periode pra-perang yang terkait dengan jurnal *Poedjangga Baroe*. Mereka menyalahkan para penulis senior atas kurangnya kreativitas dan kehati-hatian yang picik (walaupun beberapa penulis ini masih menghasilkan karya), yang sangat berbeda dengan semangat dan tekad yang kuat dari generasi baru.[6]

---

[5] Dalam wacana tertulis, istilah ini pertama kali muncul dalam Rosihan Anwar, "Angkatan 45 buat martabat manusia," *Siasat*, 26 Desember 1948. Sebagai nama suatu generasi, istilah ini mencakup seluruh pengarang tanpa memandang afiliasi politik maupun kebudayaan mereka. Dalam banyak penulisan sejarah sastra, Angkatan 45 cenderung diidentikkan dengan kelompok Gelanggang. Kecenderungan ini semakin menguat karena sejak tahun 1965 penerbitan karya-karya pengarang Lekra dilarang.

[6] Nada tersebut telah lebih dahulu ditetapkan dalam pidato Chairil Anwar pada tahun 1943 dan esainya tahun 1945, "Hoppla!" Lihat H. B. Jassin (ed.), *Chairil Anwar: Pelopor Angkatan 45* (Jakarta: Gunung Agung, 1956; edisi ketiga 1968), hlm. 128–133 dan 139–140.

Karena istilah *Angkatan 45* tidak terbatas hanya pada bidang sastra, pada waktu yang sama para penulis menyampaikan simpati mereka kepada *pemuda* sebagai pendukung perjuangan bersenjata dan perubahan sosial radikal, dan oposisi mereka terhadap kepemimpinan Republik, yang mengutamakan diplomasi sebagai jalan terbaik untuk memenangkan kemerdekaan Indonesia dan menunjukkan kecenderungan ke arah konservatisme dalam sosial-politik. *Pemuda*, dengan pengalaman mereka yang sangat berbeda dan pandangan dunia baru mereka, menegaskan adanya jurang yang dalam antara generasi tersebut.

Belum genap setahun berlalu ketika tiba-tiba, pada akhir tahun 1949, *Angkatan 45* itu sendiri menjadi fokus diskusi oleh para penulis muda ini. Pengakuan kedaulatan Indonesia sudah di depan mata, tetapi juga terlihat jelas bahwa mimpi tentang masyarakat baru dan berbeda belum menjadi kenyataan. Realisasi ini mengarah pada pertanyaan apakah dan sejauh mana Revolusi Indonesia, dan termasuk Angkatan 45 didalamnya, telah gagal. Esai provokatif A. S. Dharta "Angkatan '45 sudah mampus" memicu diskusi.[7] Dengan semangat yang luar biasa, Dharta menggambarkan kegagalan *Angkatan 45* sebagai gerakan artistik dan politik. "Medan Pertempuran Madiun" adalah bukti-bukti yang ia butuhkan. Tanpa menyertakan prolog dan jalannya pemberontakan Madiun, ia menafsirkan peristiwa tersebut bukan sebagai pertikaian antara kekuatan komunis dan nasionalis, melainkan sebagai konflik generasi: untuk melindungi kekuasaan dan hak istimewa mereka, kepemimpinan politik konservatif yang lebih tua secara khianat memecah belah gerakan *pemuda* dan menghasut *pemuda* untuk saling bertarung. Dengan demikian, *Angkatan 45*, yang telah melancarkan revolusi melalui perjuangan heroik dan yang seharusnya menjadi "pemikul Hari Esok", kini benar-benar telah mampus, hancur, tewas, karena akhirnya gagal karena kurangnya komitmen, fragmentasi organisasi, dan kurangnya ketajaman politik. Sebagai konsekwensinya, Dharta menuntut agar para penulis membuat awal baru berdasarkan komitmen politik yang tegas. Selangkah demi selangkah, apa yang kelak menjadi posisi Lekra, seperti yang tercantum dalam manifesnya tahun 1950, mulai mengkristal sebagai reaksi positif terhadap esai Dharta. Gagasan tentang konflik antar generasi, yang masih berlaku bagi Dharta, ditinggalkan demi analisis perjuangan kelas dan ketergantungan imperialis seperti yang diwakili oleh para pemimpin muda Partai Komunis Indonesia (PKI) di lingkaran Aidit. Revolusi dianggap gagal karena tujuannya untuk mencapai demokrasi rakyat tidak tercapai. Dalam situasi ini, semua penulis harus mendukung gerakan rakyat (didefinisikan sebagai kelas pekerja dan petani yang terorganisir bersama dengan intelektual dan pelajar yang mendukung patriotisme progresif). Manifesto Lekra menyerukan kepada para seniman untuk menggunakan seni sebagai alat untuk membantu mewujudkan tujuan masyarakat dengan demokrasi kerakyatan. Sesuai dengan pedoman resmi komunis untuk kebijakan sastra, para penulis disumpah pada

[7] Jogaswara [A. S. Dharta], "Angkatan '45 sudah mampus," *Spektra*, 27 Oktober 1949.

program estetika sastra yang menggabungkan realisme dan romantisme sebagai sarana untuk meningkatkan semangat revolusioner rakyat dan tekad untuk berjuang.[8]

Seperti semua penulis *Angkatan 45*, anggota Lekra menganggap tugas mereka adalah menciptakan karya dalam batas-batas yang mendefinisikan sastra serius yang bernilai artistik.[9] Sesuai dengan tradisi kritis "realis sosialis" ortodoks, mereka memposisikan karya kreatif mereka dalam konteks sastra dunia dan menghormati nama-nama banyak penulis borjuis yang berkomitmen. Di sini mereka memberikan perhatian khusus kepada Multatuli karena ia adalah tokoh penting bagi Indonesia. Mereka mengukur nilai sastra terutama dari kandungan sosial dalam sebuah teks dan karena itu juga mereka bahkan dapat menerima tulisan-tulisan modernis, seperti misalnya teks-teks awal Chairil Anwar dan Idrus, yang mereka hargai sebagai ekspresi sejati pemberontakan melawan pendudukan Jepang. Di antara *Angkatan 45*, para penulis kelompok Lekra adalah minoritas pada tahun-tahun pertama. Secara politik, pemberontakan Madiun telah mengisolasi mereka. Dand dari sudut pandang artistik, reputasi mereka juga cukup terbatas. Oleh karena hubungan mereka dengan nasionalisme budaya, bagaimanapun juga, anggota Lekra tidak sepenuhnya dikeluarkan dari kegiatan budaya resmi (kongres budaya, Badan Musyawarah Kebudayaan Nasional, dan kantor redaksi majalahnya (Indonesia).

Tesis provokatif yang diajukan oleh Dharta yang menyatakan kegagalan *Angkatan 45* dan revolusi nasional tidak hanya menarik pengikut; hal itu juga mengkonsolidasikan lawan-lawan terhadap tesis / gagasan ini. Mereka yang tidak setuju dengan Dharta berkumpul di sekitar rubrik Gelanggang dalam majalah Siasat, dan dengan demikian mengidentifikasi diri sejalan dengan prestise gerakan pembaruan sastra yang terkait dengan nama-nama Chairil Anwar (yang telah meninggal pada April 1949), Asrul Sani, dan Rivai Apin. *Surat Kepercayaan Gelanggang* adalah kredo bersama mereka.[10] Ketika Pramoedya dibebaskan dari hukuman dua setengah tahun penjara Belanda pada Desember 1949, ia bergabung dengan lingkaran penulis ini. Meskipun ia mengenal Asrul Sani dari sekolah Taman Siswa dan telah mengagumi semangat memberontak

---

[8] Untuk tanggapan positif terhadap esai Dharta, lihat Soegiarti, "Angkatan '45 sudah mampus?!," *Spektra*, 17 November 1949; G. Ibarruri, "Sedikit tentang kebudajaan Indonesia," *Spektra*, 10 Desember 1949; serta "Sedikit tentang idee '45," *Spektra*, 4 Februari 1950. Manifesto Lekra (*Mukadimah*)—versi asli tahun 1950 dan versi baru tahun 1955—didokumentasikan dan diterjemahkan dalam Keith Foulcher, *Social Commitment in Literature and the Arts: The Indonesian "Institute of People's Culture" 1950–1965* (Clayton, Victoria: Centre of Southeast Asian Studies, Monash University, 1986), hlm. 209–222.

[9] Pada prinsipnya, seluruh pengarang Angkatan 45, baik kelompok Gelanggang maupun Lekra, menggunakan istilah "sastra" untuk merujuk pada karya sastra yang serius.

[10] Credo ini dirumuskan pada Februari 1950 terutama oleh Asrul Sani dan Usmar Ismail. Pada bulan Juni diperkenalkan kepada publik sebagai Surat Kepertjajaan Gelanggang Seniman Merdeka, baik dalam sebuah pertemuan umum maupun melalui sebuah brosur kecil mengenai sejarah, tujuan, dan anggaran dasar organisasi tersebut. Dengan judul yang dipersingkat menjadi Surat Kepertjajaan Gelanggang, credo itu diterbitkan dalam *Siasat/Gelanggang*, 22 Oktober 1950. Untuk terjemahan bahasa Inggris, lihat A. Teeuw, *Modern Indonesian Literature I* (Den Haag: Nijhoff, 1969), hlm. 127.

puisi-puisi awal Chairil Anwar, ia sebelumnya tidak pernah berhubungan dekat dengan lingkaran ini. Salah satu alasan untuk bergabung dengan kelompok Gelanggang mungkin adalah karena keyakinan nasionalisnya yang kuat termasuk sentimen anti-komunis, dan kengerian yang ia rasakan sebagai reaksi terhadap berita pemberontakan Madiun dan tindakan kejam oleh kekuatan kiri di Madiun.[11] Lebih jauh lagi H. B. Jassin adalah anggota lingkaran ini, yang mana ia telah banyak berkontribusi pada pengakuan Pramoedya sebagai penulis (Hadiah Balai Pustaka untuk Perburuan) dan yang otoritasnya sebagai kritikus tidak diragukan oleh Pramoedya pada saat itu. Pramoedya berpartisipasi dalam pertemuan saat di mana *Surat Kepercayaan Gelanggang* dirumuskan dan disetujui, dan ia menjabat sebagai sekretaris kelompok selama beberapa bulan. Di sisi politik, kelompok penulis ini memelihara hubungan dekat dengan Partai Sosialis Indonesia (PSI) melalui *Siasat*, tetapi mereka juga memiliki koneksi ke kalangan yang berafiliasi dengan Partai Nasionalis Indonesia (PNI) dan lembaga pemerintah Republik, misalnya melalui *Mimbar Indonesia*. Selain itu, ada kontak dengan sekelompok orang Eurasia dan Belanda yang mendukung kemerdekaan Indonesia dan pertukaran budaya.[12]

Para seniman Gelanggang tetap menjadi lingkaran longgar tanpa organisasi permanen, yang dipersatukan oleh gagasan bersama tentang konflik antar generasi dan konsep otonomi seni. Dengan para penulis Lekra, mereka berbagi ketidakpuasan dengan masyarakat mereka pada akhir periode revolusioner, karena mereka menilai bahwa gerakan *pemuda* pada akhirnya telah dikalahkan. Tetapi berbeda dengan Dharta, mereka tidak berbicara tentang penindasan generasi muda dengan kekerasan. Mereka lebih menggambarkan proses alami dari menurunnya semangat revolusioner. Dengan mendefinisikan sikap baru terhadap nilai kehidupan sebagai motor penggerak komitmen revolusioner, para penulis meyakinkan diri mereka sendiri dan kemudian berargumen bahwa revolusi belum mati. Pramoedya menekankan bahwa hasil revolusi tidak dapat diukur dengan melihat bentuk pemerintahan saat ini; ia mengungkapkan keyakinannya pada kreativitas dinamis bangsa Indonesia, sebuah kreativitas yang akan memungkinkannya untuk mengubah wajah negara dan pemerintah pada waktunya. Baginya, keagungan revolusi yang sebenarnya hampir tidak terbayangkan dan hanya dapat dirasakan dengan mengingat pengorbanan tanpa batas dari masyarakat. Pramoedya merujuk pada gagasan Jawa tradisional tentang "roda waktu" (*cakra manggilingan*), ia menciptakan citra "peredaran revolusi" dan menggambarkan "revolusi sebagai titik loncatan yang akan beredar terus", yang membangkitkan kekuatan,

---

[11] Mengenai penilaian Pramoedya terhadap Peristiwa Madiun, lihat kenangannya dalam "Djembatan gantung & Konsepsi Presiden," *Harian Rakjat*, 28 Februari 1957.

[12] Dalam karya-karya fiksi awalnya, Pramoedya bereksperimen dengan berbagai gaya naratif. Sudut pandang pengarang dalam karya-karya *Blora*, *Perburuan*, dan *Keluarga Gerilya* paling mendekati posisi yang dianut oleh H. B. Jassin dan para pengarang Gelanggang. Lihat Keith Foulcher, "The Early Fiction of Pramoedya Ananta Toer, 1946–1949," dalam *Text/Politics in Island Southeast Asia: Essays in Interpretation*, disunting oleh D. M. Roskies, *Ohio University Monographs in International Studies, Southeast Asia Series*, No. 91 (Athens: Ohio University, 1993), hlm. 191–220. Mengenai hubungan antara kaum intelektual Belanda, Eurasia, dan Indonesia, lihat L. Dolk, *Twee zielen, twee gedachten. Tijdschriften en intellectuelen op Java (1900–1957)* (Leiden: KITLV Uitgeverij, 1993).

keabadian, dan gerakan dinamis yang tak terelakkan yang berulang kali dan membuka kembali harapan dan peluang untuk pembaruan dan perubahan.[13]

Para penulis Gelanggang mengharapkan dorongan yang menentukan untuk perubahan sosial datang dari para seniman *Angkatan 45*. Bagi mereka, seniman adalah pahlawan budaya yang mampu hidup sesuai dengan keyakinannya, secara independen dari persetujuan masyarakat dan norma-norma yang ada. Kreativitasnya dan integritas individualnya yang tanpa kompromi menyediakan sarana untuk menemukan jawaban atas tantangan zamannya. Otonomi seni dianggap sebagai prasyarat mutlak untuk kehidupan kreatif ini. Menurut mereka, seorang seniman harus bebas dari semua ketentuan eksternal dalam bentuk gagasan agama, ideologi politik, kepentingan ekonomi, dan harapan publik pembaca. Ia harus hanya mematuhi panggilan pikiran dan perasaan batinnya sendiri. Sebagai "pewaris sejati budaya dunia", para penulis Gelanggang memproklamasikan kemerdekaan mereka dari nasionalisme budaya dan menekankan kebebasan seniman dalam memilih dari pengaruh-pengaruh yang merangsang mereka.[14] Konsensus dasar para penulis Gelanggang ini yang menjadi konsep sastra dominan pada tahun lima puluhan, tidak sedikit karena posisi berpengaruh yang dipegang oleh H. B. Jassin, seorang kritikus terkemuka, komentator, dan penasihat penerbit di bidang sastra.

Konsep Sastra Para Penulis Gelanggang: Posisi Pramoedya di Tepi Kelompok Gelanggang

Kredo para seniman Gelanggang tidak menentukan program estetika yang sama. Pada titik ini, gagasan yang dipegang oleh masing-masing penulis sangat berbeda dalam beberapa kasus. Dua posisi penting dapat dibedakan adalah posisi kelompok inti yang terutama terdiri dari para editor rubrik, dan lainnya adalah posisi yang diwakili oleh tokoh-tokoh pinggiran seperti Pramoedya Ananta Toer, Mochtar Lubis, dan Trisno Sumardjo, yang menyetujui posisi yang ditetapkan dalam Surat Kepercayaan

---

[13] Pramoedya Ananta Toer, "Suatu Titik Lontjatan," *Siasat*, 24 Desember 1950. Ketidakpuasan dan kegelisahan dipandang oleh H. Maier sebagai kekuatan pendorong dalam perkembangan sastra selanjutnya. Lihat H. Maier, "Chairil Anwar's Heritage: The Fear of Stultification—Another Side of Modern Indonesian Literature," *Indonesia* 43 (1987): hlm. 1–29.

[14] Dalam sebuah laporan mengenai kelompok Gelanggang, Sitor Situmorang menunjukkan adanya minat umum para penulis ini terhadap sastra dunia, dan secara khusus menyebut Homer, Goethe, Shakespeare, Dante, Shelley, Hugo, Baudelaire, Schiller, Ibsen, Lao Tze, Confucius, Lin Yu Tang, Iqbal, dan Omar Khayyam. Kumpulan nama-nama terkenal ini disusun secara agak acak, mencampurkan filsuf dan pengarang yang berasal dari berbagai aliran serta memiliki cita-cita dan kualitas estetik yang berbeda-beda. Daftar tersebut semata-mata menegaskan klaim para pengarang Gelanggang atas pengakuan intelektual, dengan mengacu pada keseluruhan khazanah sastra dunia, berbeda dengan para pengarang *Poedjangga Baroe* yang menjadikan para penulis Belanda dari kelompok *Tachtigers* (Angkatan Delapan Puluhan) sebagai tokoh panutan mereka. Lihat Sitor Situmorang, "Gelanggang," *Mimbar Indonesia*, 4 Maret 1950.

Gelanggang tetapi tidak sejalan dalam program estetika kelompok inti.[15] Dalam kelompok-kelompok Gelanggang ini, gagasan estetika seniman umumnya berkorelasi dengan sikap dasar terhadap proses modernisasi.[16]

Para penulis kelompok inti —Asrul Sani, Sitor Situmorang, dan Rivai Apin, yang dikenal sebagai para penulis esai yang paling menonjol—melihat diri mereka sebagai penerus Chairil Anwar dan modernisme programatiknya dan mereka dengan sengaja berusaha untuk menghubungkan sastra Indonesia dengan perkembangan terbaru dalam "budaya dunia" yang didominasi Barat.[17] Dalam kalangan sastra Eropa Barat dan Amerika Utara pada waktu itu, kritik budaya terhadap gagasan individu heroik sedang populer, dengan ide kebebasan budaya dipuji sebagai benteng melawan setiap bentuk kediktatoran totaliter. Para penulis kelompok inti Gelanggang merasa terpanggil untuk mengadopsi tema-tema ini dan merenungkan posisi individu dalam masyarakat modern. Mereka membahas kekosongan yang ditinggalkan oleh hilangnya nilai-nilai tradisional, berbicara tentang pengalaman eksistensial dan pengasingan sosial, dan memperingatkan terhadap dominasi rasionalitas fungsional dan pragmatis murni.

---

[15] Achdiat Karta Mihardja, pengarang *Atheis*, dapat dianggap sebagai salah satu tokoh pinggiran, tetapi ia tidak bergabung dengan lingkungan Gelanggang sejak awal. Karena memiliki kedekatan dengan Dharta, ia turut berpartisipasi dalam diskusi-diskusi mengenai kebudayaan rakyat dan juga dalam pendirian Lekra. Tidak lama kemudian, ia mengundurkan diri dari Lekra karena adanya pengaruh komunis dalam organisasi tersebut. Lihat *Percakapan Achdiat K. Mihardja dengan Abdul Ghaffar Ibrahim* (transkrip wawancara, Penang, 1975). Konsep-konsep kesusastraannya memiliki ciri-ciri didaktis yang jelas, dan ia menganjurkan karya sastra yang bertendensi, dengan mendefinisikan teks sastra terutama sebagai media untuk membahas dan menyampaikan suatu *Weltanschauung* (pandangan hidup). Pendekatan ini menempatkannya di posisi pertengahan antara generasi *Pujangga Baru* dan *Angkatan 45*. Ia menekankan rasionalitas sebagai kebutuhan utama bagi pembangunan bangsa. Lihat Achdiat Karta Mihardja, "Angkatan 45, Angkatan Chairil, Angkatan Merdeka," *Pudjangga Baru*, *Nomor Peringatan 10 Tahun* (1950): hlm. 17–28.

[16] Korelasi lain dapat dilihat antara berbagai pendekatan estetik dan sikap para penulis terhadap genre yang berbeda. Para penulis yang berada di inti kelompok Gelanggang terutama menulis puisi, meskipun dalam beberapa kasus juga menulis cerita pendek dan drama (misalnya Sitor Situmorang), sedangkan tokoh-tokoh pinggiran terutama merupakan penulis prosa. Namun, berbagai program estetik tersebut tidak selalu terikat pada genre tertentu, sebagaimana terlihat pada kasus Iwan Simatupang, yang sejak 1953 menulis di *Gelanggang* dan yang karya prosanya selaras dengan cita-cita estetik kelompok inti. Perlu dicatat bahwa dalam konteks esai ini, yang menjadi perhatian utama adalah perbedaan posisi yang dianut oleh Pramoedya dan para pengarang dari kelompok inti Gelanggang. Perbedaan-perbedaan di dalam kelompok inti sendiri (misalnya antara Asrul Sani dan Sitor Situmorang), maupun di antara para pengarang yang berada di pinggiran kelompok Gelanggang, tidak dapat dibahas dalam ruang yang terbatas ini.

[17] Bagi mereka, revolusi menandai lompatan menuju suatu modernitas yang ketika itu belum memiliki ciri-ciri yang jelas, tetapi yang harus menjadi suatu awal yang benar-benar baru. Mengenai hal ini, Sitor Situmorang berpendapat bahwa pengalaman sejarah di dunia Barat maupun Timur telah menunjukkan bahwa tidak satu pun model kebudayaan yang berlaku mampu mencegah barbarisme. Oleh karena itu, ia memandang bahwa di seluruh dunia terdapat kebutuhan yang mendesak untuk membangun suatu humanisme universal yang baru. Lihat Sitor Situmorang, "Angkatan 45," *Siasat*, 6 November 1949; "Kritik," *Siasat*, 11 Desember 1949; dan "Berkatalah Armijn. (Membaca 'Kort Overzicht van de Modeme Indonesische Literatuur')," *Mimbar Indonesia*, 12 Maret 1950.

Meskipun mereka menyadari bahwa masyarakat Indonesia yang baru merdeka belum benar-benar termodernisasi, mereka merasa perlu untuk menghadapi pengalaman-pengalaman modernisasi yang mana sudah dapat diamati pada tahap-tahap awal. Oleh karena itu, mereka mengarahkan kritik mereka terutama terhadap keyakinan optimis akan kemajuan yang dipegang oleh para politisi dan birokrat yang mereka tuduh memiliki materialisme picik dan kurangnya kepekaan budaya. Para penulis yakin bahwa cara berpikir estetis sangat kontras dengan organisasi kehidupan yang pragmatis dan fungsional; oleh karena itu seni dan sastra paling cocok untuk memperkuat posisi individu dalam masyarakat dan mengimbangi dampak teknologi, norma-norma kaku, dan struktur kekuasaan.[18]

Untuk produksi sastra, ini menyiratkan konsep radikal otonomi estetis, memberikan prioritas mutlak pada persepsi estetis dan kreativitas, yang diharapkan mengkristal dalam karya seni sebagai realitas unik. Dimatangkan sebagai dunia bagi dirinya sendiri, seni akan memberikan kepada seorang individu wahyu yang sangat spesifik tentang kehidupannya. Cara penerimaan yang sesuai yang dituntut oleh jenis ciptaan ini adalah sikap reflektif kritis. Sementara Asrul Sani tetap agak berhati-hati, Sitor Situmorang secara gamblang mengungkapkan asumsi bahwa pengetahuan yang dicapai melalui seni dan sastra pada akhirnya akan mempengaruhi para penerima untuk mengubah nilai budaya dan masyarakat. Meskipun masalahnya jelas di kondisi Indonesia pasca-perang, para penulis mengabaikan fakta bahwa standar hidup dan tingkat pendidikan mayoritas besar rakyat yang terbatas membatasi khalayak pembaca dan selanjutnya hanya akan mengizinkan minoritas kecil dari khalayak ini untuk menangkap maksud artistik yang terlibat. Para penulis menghindari penggarapan dilema dasar yang melekat dalam konsep sastra ini, yaitu bahwa fungsi sosial sastra yang dibayangkan terkait erat dengan bentuk estetika dan karena itu dengan bahasa yang sangat artifisial dan esoteris yang hanya dapat diakses oleh elit intelektual kecil.

Para penulis di pinggiran kelompok Gelanggang, termasuk Pramoedya Ananta Toer, menggambarkan tugas mereka dengan cara yang sangat berbeda. Mereka tidak menyebutkan oposisi fundamental antara bidang estetika dan rasionalitas. Konsep otonomi seni mereka bersifat lebih moderat. Dalam pandangan mereka, otonomi seni terutama merupakan ekspresi statusnya dalam masyarakat, dan fungsi seni dianggap jauh lebih erat kaitannya dengan realitas sosial kehidupan. Barangkali bukan suatu kebetulan bahwa para pengarang ini terutama menulis karya-karya prosa, yakni genre yang paling lama mampu bertahan terhadap segala kecenderungan estetisasi dalam sastra Barat. Bagi Pramoedya juga, otonomi berarti terutama independen dari pengaruh eksternal. Ia menghargai bahwa di zaman modern penulis bebas untuk mengangkat

---

[18] Di sini tampak adanya pergeseran penekanan dalam konsep-konsep kesusastraan Chairil Anwar dan kelompok inti Gelanggang. Mereka mengemukakan tiga gagasan yang berkaitan erat dengan program pembentukan sastra yang benar-benar modern: penegasan diri dan penyelidikan diri individu, pemberontakan terhadap standar-standar moral yang berlaku, serta kritik kebudayaan. Meskipun mereka tetap mengagumi Chairil Anwar, para pengarang kelompok inti Gelanggang melonggarkan kaitan antara sastra dan pemberontakan moral yang telah dicontohkan oleh Chairil Anwar, dan sebagai gantinya lebih menekankan pentingnya kritik kebudayaan.

wawasan dan hati nuraninya sendiri ke tingkat otoritas absolut, situasi yang membuka jalan bagi karya seni yang diperintah semata-mata oleh hak prerogatif kepribadian individu dan akal budi (keharusan pribadi dan keharusan budi). Pramoedya ingin menggunakan semangat independen ini untuk mengubah masyarakat. Ia menggambarkan sastra sebagai kendaraan untuk komunikasi cita-cita moral dan etis. Tujuannya adalah untuk memberikan koreksi bagi penyimpangan sosial.[19]

Perbedaan antara posisi Pramoedya dan kelompok inti Gelanggang terungkap dalam definisinya tentang "keindahan". Ia tidak menganggap keindahan bernilai dalam dirinya sendiri, tetapi mengharuskannya digabungkan dengan cita-cita lain—misalnya keadilan, kemanusiaan, atau nasionalisme. Pramoedya tidak ragu-ragu untuk membangkitkan hubungan dengan gagasan tradisional Indonesia. Ia melakukan ini melalui etimologi istilah su=sastra, diterjemahkan sebagai teks yang "indah", "baik", "berfaedah". Ia juga menggunakan istilah halus (agung, halus), sebuah gagasan sentral dalam budaya Jawa, yang dimana ia lepaskan dari aspek keraton dan seremonialnya untuk menggambarkan persepsi menyeluruh seorang seniman akan keindahan dan cita-cita etis.[20] Dengan demikian, tulisannya menekankan sifat serius dari sastra, dan sedikit signifikansi yang diberikan pada fungsi rekreasi dan hiburannya.

Di Indonesia yang merdeka, Pramoedya merasa perlu untuk menyampaikan dan memperkuat orientasi baru di antara semua kelompok masyarakat. Berbeda dengan kelompok inti Gelanggang, ia tidak mengaitkan penyakit bangsa dengan proses modernisasi. Keprihatinannya melainkan adalah kurangnya standar moral atau, seperti yang dirumuskannya merujuk pada Ranggawarsita, "kebingungan" (kebalauan) yang meluas. Ia menyalahkan kemunafikan elit masyarakat—semuanya dari generasi tua—yang tidak mewujudkan gagasan mereka sendiri karena mereka kurang kekuatan karakter dan dilemahkan oleh pengaruh abadi dari pendidikan kolonial mereka. Seperti yang diilustrasikan Pramoedya dengan contoh-contoh dari politik, ekonomi, dan budaya, transformasi dari masyarakat kolonial lama menjadi masyarakat modern dan merdeka telah gagal.[21] Para pemuda yang telah menunjukkan keberanian, idealisme, kemauan berkorban, dan energi kreatif yang cukup besar selama perjuangan kemerdekaan dapat, menurutnya, memberikan bantuan yang dibutuhkan. Para pemuda negara itu mewakili, menurut pendapat Pramoedya, tipe kepribadian yang paling cocok untuk masyarakat baru. Meskipun ia suka merujuk dalam konteks ini pada aliran pemikiran Eropa dengan referensi ke humanisme dan idealisme komitmen Romain Rolland dan Saint-Exupéry, tipe kepribadian baru ini menunjukkan paralel yang jelas dengan model *citoyen* independen sebagaimana digariskan oleh organisasi-organisasi nasionalis

---

[19] Pramoedya Ananta Toer, "Kesusasteraan sebagai alat," *Mimbar Indonesia,* March 17,1953; see also Pramoedya Ananta Toer, "Kesusasteraan dan perdjuangan," *Siasat,* April 20,1952.

[20] Pramoedya Ananta Toer, "Definisi keindahan dalam kesusasteraan," *Indonesia* 3,8 (1952): 14-17.

[21] Pramoedya Ananta Toer, "Kebalauan hari ini I & II," *Mimbar Indonesia,* Januari 27,1951 dan Maret 3, 1951; Pramoedya Ananta Toer, "Repolusi, pertentangan dan tantangan kembali," *Mimbar Indonesia,* Maret 15,1952; Pramoedya Ananta Toer, "Angkatan dan dunianja," *Data Suasana,* Januari 10,1953.

berbasis Jawa: *citoyen* ideal menolak prestasi pribadi yang eksklusif dan kepentingan yang berpusat pada diri sendiri, menerima tanggung jawab aktif untuk kesejahteraan bersama (*sepi ing pamrih, rame ing gawe*), tidak takut dan bersedia untuk membela hak-hak yang lemah.[22] Namun, menurut Pramoedya, masalahnya adalah generasi muda sayangnya telah mempercayakan posisi kekuasaan kepada generasi yang lebih tua, yang hanya mengganti penguasa lama dengan penguasa baru tanpa berupaya membangun negara jenis baru yang akan menampilkan karakternya sendiri (watak). Dengan demikian, dengan proses dekolonisasi yang masih belum selesai dan *pemuda* tidak dapat mencapai posisi berpengaruh, Pramoedya melihat bahaya bahwa idealisme mereka akan memudar seperti generasi tua. Karena itu, generasi muda juga harus terus-menerus perlu diteguhkan keyakinannya. Ia dengan mendesak dan menyerukan kepada para *pemuda* untuk melanjutkan perjuangan untuk kebaikan semua meskipun ada perlawanan yang mereka hadapi.[23] Dibandingkan dengan dukungan antusiasnya terhadap para pemuda, sikapnya terhadap mayoritas rakyat bersifat ambivalen. Para *pemuda* telah merasakan afiliasi alami dengan rakyat. Pramoedya berulang kali menekankan semangat revolusioner dan kemauan berkorban yang ditunjukkan oleh orang-orang sederhana selama perjuangan kemerdekaan. Di sisi lain, ia menganggap massa rakyat tidak stabil dan sangat membutuhkan bimbingan. Ia memperingatkan tentang kemunduran rakyat ke dalam pola perilaku tradisional dan meratapi kerentanan mereka terhadap propaganda kosong.[24]

Selama periode "kebingungan" ini, Pramoedya ingin menjawab kebutuhan akan orientasi yang telah didiagnosisnya melalui karya sastra dan untuk menambatkan tipe kepribadian baru dalam masyarakat. Sastra harus menjadi forum untuk komunikasi nilai-nilai dan diskusi pendapat. Sastra harus berurusan dengan pengalaman sosial dan membuat pembaca memahami situasi mereka. Selain itu, sastra itu harus menunjukkan kepada pembaca kesenjangan antara cita-cita yang berlaku umum dan realitas tindakan mereka sendiri.

---

[22] Model ini mengandung gagasan-gagasan tradisional kaum priyayi (golongan birokrasi tradisional/ pegawai pemerintahan kolonial Jawa) yang disesuaikan dengan kebutuhan-kebutuhan modern, yaitu sikap asketis seorang *pandita* (guru, orang bijaksana) yang menjaga jarak dari urusan duniawi, serta sifat-sifat luhur seorang *satria* (kesatria, bangsawan). Nilai-nilai tersebut diwariskan kepada Pramoedya melalui sosialisasi keluarga dan pendidikan. Pengalamannya bersama sang ayah, seorang nasionalis yang kecewa, mungkin semakin memperkuat keyakinan Pramoedya bahwa generasi tua secara keseluruhan tidak mampu mewujudkan cita-cita yang mereka anut. Untuk bukti mengenai adanya pandangan dunia priyayi dalam karya-karya fiksi awal Pramoedya, lihat Savitri P. Scherer, *From Culture to Politics: The Writings of Pramoedya Ananta Toer, 1950–1965* (Sydney: Australian National University, disertasi PhD, tidak diterbitkan, 1981), Bagian B. Namun demikian, Pramoedya pada awal dekade 1950-an bukanlah seorang pengarang priyayi; ia tidak terutama mengisahkan dunia kaum priyayi, dan ia juga melontarkan kritik terhadap mereka. Untuk rujukan mengenai Romain Rolland dan Saint-Exupéry, lihat Pramoedya A. Toer, "Kebalauan Hari Ini"; serta Pramoedya, "Repolusi, Pertentangan dan Tantangan Kembali."

[23] Pramoedya, "Angkatan dan Dunianja." Pengarang-pengarang lain dari kelompok Gelanggang juga pernah menyerukan hal yang serupa kepada moralitas generasi muda, tetapi hanya selama masa revolusi dan segera setelah revolusi berakhir.

[24] Pramoedya, "Suatu titik lontjatan"; Pramoedya, "Kebalauan hari ini."

Dengan demikian, Pramoedya menempatkan sastra dalam hubungan langsung dengan kebutuhan sosial, tetapi pada saat yang sama ia menolak karya seni yang secara jelas mengungkapkan komitmen penulis terhadap kepentingan sosial tertentu. Baginya, independensi sastra dari kekuatan eksternal bukan hanya masalah status sosialnya (kebebasan dari sensor, dll.), tetapi juga menentukan bentuk dan isi karya. Pramoedya merujuk pada gagasan estetika utama yang telah tumbuh di Eropa seputar gagasan karya seni otonom. Dengan demikian ia mengadopsi konsep karya organik (dengan standar keseimbangan internal, dan identitas bentuk dan isi) dan ia mengharapkan teks sastra untuk menyajikan dirinya sebagai kesatuan yang harmonis (harmoni, perpaduan, kesatuan). Kecenderungan dapat diterima olehnya selama kecenderungan itu meresap ke dalam semua elemen karya seni, mengikat mereka bersama-sama seperti "nafas" alami yang tidak terlihat.[25] Gagasan ini terkait erat dengan tuntutan akan universalitas dan keabadian: sebuah karya sastra besar harus dipenuhi dengan cita-cita universal dan visi untuk masa depan yang relevan bagi masyarakat yang berbeda dan umat manusia secara keseluruhan.[26] Isi dari karya-karya tersebut dengan demikian harus dibimbing dan dibentuk oleh tujuan dan cita-cita tertinggi, yang pada akhirnya hampir tidak dapat dicapai dalam kerangka realitas sosial.

Semua norma estetis ini mengharuskan seorang penulis untuk mengambil pandangan yang terlepas dari masyarakat. Pramoedya menganggap bahwa sudut pandang seperti itu tidak akan sulit untuk diambil mengingat status otonom seni. Dalam keadaan yang kurang menguntungkan, misalnya dalam kasus sastra yang dikendalikan secara politik, ia masih menganggap pelepasan seperti itu mungkin terjadi pada penulis-penulis hebat sejati karena kekuatan karakter dan bakat mereka. Pada saat yang sama, subjektivitas seorang penulis mengandung risiko ganda. Seperti disebutkan di atas, seorang penulis tidak boleh terikat begitu erat dengan masyarakat sehingga tujuan subjektifnya akan mengaburkan fakta objektif dan "kesimpulan yang benar".[27] Risiko lain yang dilihat oleh Pramoedya adalah bahwa subjektivitas seorang penulis dapat menyebabkan penarikan diri dari masyarakat, mengakibatkan dekadensi dan stagnasi. Ia menganggap seniman yang mengasingkan diri dari masyarakat dan perjuangan zaman mereka sebagai "sunyi" (kesepian, sepi), dan percaya bahwa kepribadian mereka terbuang dan kreativitas mereka hilang. Pramoedya mengamati bahwa kecenderungan menuju dekadensi dan

---

[25] Pramoedya, "Kesusasteraan sebagai alat"; Pramoedya Ananta Toer, "Daja chajal & daja tjipta dalam kesusasteraan," *Siasat,* Januari 18,1953; Pramoedya Ananta Toer, "Kortsluiting dalam kesusasteraan," *Suara Nusantara*, April 30,1954.

[26] Pramoedya, "Daja Chajal & Daja Tjipta"; Pramoedya Ananta Toer, "Hidup dan Kerdja Sasterawan Indonesia Modem," *Seni* 1, no. 1 (1955): hlm. 32; Pramoedya Ananta Toer, "Bimbingan Rasa Sastra di Gelanggang Kebangunan Bangsa," *Buku Kita* 1, no. 4 (1955): hlm. 157–159.

[27] Pramoedya Ananta Toer, "Roman dan Romance," *Duta Suasana*, 15 April 1952. Bagi Pramoedya, heteronomi merupakan suatu kriteria untuk mengecualikan teks-teks dari ranah kesusastraan yang sah. Pengaruh-pengaruh eksternal tersebut dapat bersifat politik ataupun mewakili kepentingan ekonomi– seperti dalam kasus sastra picisan, yang bersifat heteronom dalam dua pengertian sekaligus, yaitu menyesuaikan diri dengan harapan para pembaca dan hanya meneguhkan keadaan yang telah ada. Lihat Pramoedya, "Kesusasteraan dan Perdjuangan"; lihat juga Pramoedya, "Angkatan dan Dunianja."

stagnasi ini ditingkatkan oleh status otonom seni dalam masyarakat.[28] Pandangannya adalah bahwa seorang penulis yang menghindari bahaya ini akan diberi "potensi" yang akan memberdayakan subjektivitasnya untuk menciptakan karya seni yang signifikan.[29] Dengan demikian otonomi seni diwujudkan dalam bentuk ideal bagi Pramoedya ketika seorang seniman, atas kehendak bebasnya sendiri, memilih untuk mengabdikan kebebasan esensialnya untuk perbaikan sosial dan moral semua orang dan untuk penegakan nilai-nilai universal.

Pertanyaannya tetap mengapa seorang penulis—terutama di masa "kebingungan"—harus mampu mengungkapkan kebenaran dan merumuskan tujuan umum masyarakat secara keseluruhan dalam karya seninya. Pramoedya melihat prasyarat untuk pencapaian semacam itu dalam karakteristik yang dimiliki bersama oleh para penulis muda dan pemuda revolusioner: idealisme, kemauan berkorban, dan kasih sayang kepada rakyat. Lebih jauh, ia membenarkan peran sastra serius sebagai sumber kebenaran dengan merujuk pada sifat khusus dari proses kreatif, yang terutama ia gambarkan sebagai pengalaman non-rasional. Ia memberikan seniman dan proses kreatif semacam aura sakral—sebuah gagasan yang secara historis dikenal dalam estetika Eropa. Cara berpikir ini bermasalah, karena cenderung membuat karya seni kebal terhadap kritik. Penting untuk dicatat dalam konteks ini bahwa penekanan Pramoedya pada elemen non-rasional bertepatan dengan periode pertikaiannya sendiri dengan para kritikus. Namun, akan salah untuk menafsirkan seluruh proses pengembangan dan penjelasan filosofi penciptaannya sendiri sebagai upaya belaka untuk mempertahankan posisi pribadinya. Pengalaman mistis dan produksi sastra memiliki hubungan yang erat dalam kehidupan Pramoedya, sebagaimana dibuktikan oleh laporannya tentang asal mula novel Perburuan dan Keluarga Gerilya di penjara Bukit Duri.[30]

Dalam deskripsi proses kreatif dari tahun lima puluhan, ia menelusuri kebenaran yang melekat dalam sastra hingga efek dari kekuatan khusus dengan sumber eksternal bagi seniman, yang pada tahun 1953 disebut sebagai "daya khayal, daya fantasi" dan pada tahun 1956 sebagai "ilham, wahyu". Semua istilah ini ditempatkan oleh Pramoedya

---

[28] Pramoedya, "Kesusasteraan dan perdjuangan"; Pramoedya, "Kesusasteraan sebagai alat."

[29] Pramoedya Ananta Toer, "Kesusasteraan: Bitjara," *Sebaran B.M.K.N.* 4 (1956).

[30] Pramoedya membahas proses kreatif dalam dua esai: "Daja Chajal & Daja Tjipta" dan "Lahirnja Sebuah Tjerita Pendek," *Kisah* 4, no. 9 (1956): hlm. 21, 24. Dalam kedua esai tersebut, ia menekankan unsur non rasional. Mengenai pokok bahasan yang sama, ia memberikan penjelasan yang lebih rasional dalam pidato-pidatonya "Hidup dan Kerdja Sasterawan Indonesia Modem" dan "Kesusasteraan: Bitjara." Dalam pidato-pidato ini, dimensi metafisis pada dasarnya tidak dikesampingkan; bahkan secara eksplisit disebutkan dalam pidato yang kedua. Untuk uraian mengenai *creative mysticum* (mistikum kreatif), lihat juga Pramoedya Ananta Toer, "Perburuan 1950 and Keluarga Gerilja 1950," *Indonesia* 36 (1983): hlm. 25–48. Dalam esai tersebut, ia merelatifkan pentingnya pengalaman mistik bagi proses kreatif, dengan menjelaskan bahwa ia segera belajar mencapai *creative mysticum* secara rasional. Uraian berikut pada dasarnya didasarkan pada esai "Daja Chajal & Daja Tjipta."

dalam bidang pengalaman teologis dan mistis.[31] Meskipun demikian, ia menganggapnya sebagai prasyarat mutlak untuk penciptaan sastra bahwa penulis sepenuhnya sadar akan pengalaman sosial dan cita-cita moral-etisnya. Esai-esai lain menyajikan gagasan serupa, jadi ia menyebutkan perasaan dan pikiran sebagai alat penulis dan menegaskan bahwa kualitas teks sastra terutama ditentukan oleh wawasan dan akal budi.[32] Namun elemen rasional surut ke latar belakang ketika ia sampai pada penggambaran proses produksi sastra yang sebenarnya. Pikiran dan perasaan yang diuji oleh fakultas penalaran, baginya, hanyalah materi penciptaan, elemen yang tidak mencapai signifikansi sejati mereka sampai dipengaruhi oleh kekuatan yang lebih tinggi. Pramoedya membagi proses kreatif menjadi tiga fase. Yang pertama terdiri dari "mengosongkan diri", dan itu terjadi ketika kepribadian menarik diri dan menyetujui kedatangan fase kedua; di sini "imajinasi datang berkunjung" dan "membangunkan benda-benda mati dan pikiran serta perasaan yang kaku dengan sentuhan kehidupan". Dengan bantuan imajinasi, sebuah "realitas yang lebih baik, lebih benar [...] di luar fakta-fakta telanjang" diungkapkan kepada penulis. Tiba-tiba, ia menangkap hubungan antara "fenomena realitas yang tidak lengkap, terfragmentasi, terisolasi." Dunia imajinasi ini adalah dasar dari karyanya. Meskipun tidak sekaya detail dengan "dunia material yang dapat diraba", ia memiliki "kejelasan absolut" yang lebih tinggi. Pramoedya mencirikan realitas ini sebagai "totalitas yang sempurna." Dalam fase ketiga, pengalaman diubah menjadi teks. Pramoedya menggambarkan kontribusi aktual penulis pada tahap ini dalam istilah yang sangat berbeda. Pada tahun 1953 ia menekankan peran kreativitas dalam mengubah pengalaman imajiner. Pada tahun 1956, sebagai reaksi terhadap para kritikusnya, ia menyebut dirinya sendiri secara sarkastik sebagai "pengarang primitif"; karena merasa jengkel dengan tuntutan mereka akan teks yang dikendalikan dan diolah secara intelektual, ia dengan agak keras kepala mereduksi peran pengarang menjadi "pencatat yang sebanding dengan stenografer di sidang parlemen".[33]

Dengan menggambarkan proses kreatif sebagai *mysticum*, ia memberikan kepada penulis otoritas moral yang tinggi, sekaligus melepaskan klaim kebenaran sebuah karya sastra dari penilaian orang lain. Karya tersebut tidak dianggap sebagai produk arbitrer

---

[31] Pada waktu itu, konsep ini tentu tampak sudah ketinggalan zaman, karena Chairil Anwar telah lebih dahulu menolak gagasan tentang inspirasi yang berasal dari luar dan menganggapnya sebagai ciri generasi lama. Lihat Jassin (ed.), *Chairil Anwar: Pelopor Angkatan 45*, hlm. 129. Pramoedya merujuk pada sebuah pernyataan dalam Kongres Kebudayaan 1952 di Bandung: "Sastra tidak diciptakan, melainkan menciptakan dirinya sendiri." Dengan demikian, secara implisit ia bergabung dengan pandangan para seniman generasi tua yang mendominasi kongres tersebut.

[32] Lihat Pramoedya Ananta Toer, "Sekitar Realisme—Kesusasteraan dan Keadaannja di Indonesia," *Duta Suasana*, 15 Februari 1952; Pramoedya, "Kesusasteraan sebagai Alat"; dan Pramoedya, "Hidup dan Kerdja Sasterawan Indonesia Modern."

[33] Melalui citra diri yang sarkastis ini, ia mengambil jarak dari kelompok inti Gelanggang dan dari "cerita-cerita intelektual" para pengarang seperti Wiratmo Soekito, Asrul Sani, dan Iwan Simatupang. Ia juga mengungkapkan keraguannya terhadap posisi Rivai Apin dan Sitor Situmorang, karena tampaknya ia telah melihat adanya perubahan dalam konsep-konsep politik dan kesusastraan mereka. Lihat Pramoedya, "Lahirnja Sebuah Tjerita Pendek," hlm. 21.

dari seorang individu. Melainkan, ia diberikan karakter sebagai peristiwa alamiah, yang dikondisikan oleh kekuatan-kekuatan luhur dari tatanan kosmik. Gagasan tentang totalitas tersembunyi yang terungkap bagi penelitian jenius sang seniman dikenal dari wacana Eropa klasik yang menggambarkan seniman otonom dan ciptaan artistik. Kontradiksi antara cita-cita yang diuji secara rasional dan pengalaman totalitas non-rasional sejajar dengan elemen-elemen yang kontras dalam posisi Pramoedya, yang dapat digambarkan sebagai pembelaan terhadap "otonomi moderat," sebuah konsep yang menuntut beberapa komitmen terhadap masyarakat ditambah dengan keterlepasan dari masyarakat. Cita-cita ini hampir tidak dapat didekati dalam kerangka realitas sosial kehidupan masa kini. Konsep-konsep Jawa tentang inspirasi dan potensi meditatif yang dikutip dan digunakan oleh Pramoedya menggarisbawahi baik klaim sastra atas kebenaran maupun tuntutan penulis akan pengakuan sosial bagi dirinya dan karyanya. Pramoedya menyajikan sastra sebagai wacana dari "diri yang potensial" (*potent self*), yaitu seseorang yang telah melampaui dunia kepentingan egois, hawa nafsu, dan keterikatan eksternal (lahir) dan yang secara intuitif mengalami dan mengendalikan dunia kekuatan tak terlihat (batin) di dalam dan di luar dirinya. Pengaruh dan efektivitas terbesar mungkin dikaitkan dengan wacana "diri yang potensial."[34] Perjalanan menempuh jalan mistik menuju karyanya telah menjadi pengalaman pribadi yang penting bagi Pramoedya. Meskipun demikian, penyajian konsep inspiratif dan, terlebih lagi, formulasi sarkastik dan radikalnya pada tahun 1956 memberi tahu kita sesuatu tentang isolasi penulis dalam masyarakat dan komunitas sastra, di mana ia dengan sia-sia mencari roh-roh yang sealiran yang dengannya, sehingga ia dapat bekerja sama untuk merumuskan tatanan moral baru dalam kerangka pertukaran ide yang rasional.

Meskipun para seniman kelompok Gelanggang pada umumnya menganut estetika otonomi, perbedaan antara formulasinya yang radikal dari kelompok inti dan gagasan Pramoedya yang lebih moderat menyebabkan konsepsi yang sangat berbeda di hampir semua aspek produksi sastra, yang menjadi jelas dalam pemilihan karya, standar estetika, gaya, dan isu-isu sastra yang dianggap signifikan. Konsep radikal dari otonomi estetika, seperti yang diwakili oleh para penulis kelompok inti Gelanggang, terkait dengan estetisisme dan modernisme, dengan mengeksplorasi dunia batin individu, memusatkan perhatian pada media ekspresi artistik, dan memposisikan seni sebagai penyeimbang masyarakat. Seperti yang ditunjukkan di atas, gagasan-gagasan ini dibantah oleh definisi Pramoedya tentang fungsi sastra. Baginya, karya seni adalah instrumen untuk mengkritik masyarakat berdasarkan cita-cita moral dan sosial. Terlepas dari deskripsinya tentang *mysticum* kreatif, ia tidak melihat seni dalam oposisi fundamental terhadap rasionalitas. Perbedaan ini juga terlihat dari referensi terhadap sastra dunia dalam esai-esainya di awal tahun lima puluhan, di mana ia sebagian besar menyebut nama-nama penulis borjuis yang berkomitmen secara sosial, dan

---

[34] Untuk gagasan tentang "diri yang potensial," lihat Ward Keeler, Javanese Shadow Plays, Javanese Selves (Princeton: Princeton University Press 1987), hlm. 38–50.

memberikan penekanan pada novelis abad kesembilan belas.[35] Ini sesuai dengan preferensi umumnya untuk realisme, yang ia anggap sebagai gaya modern itu sendiri, karena ia "menunjukkan manusia dan masyarakatnya sebagaimana adanya." Ia menyukai—setidaknya dalam teori—realisme kritis tetapi optimis: sebuah teks harus, meskipun kepahitan atas realitas, masih menyampaikan rasa percaya diri, keyakinan bahwa perjuangan untuk mewujudkan cita-cita kemanusiaan yang lebih tinggi pada akhirnya akan membuahkan hasil.[36]

Ketika seseorang mempertimbangkan preferensi yang berlawanan ini, tidak mengherankan bahwa para penulis kelompok inti Gelanggang berpendapat bahwa teks-teks Pramoedya tidak sepenuhnya memenuhi standar sastra dunia saat ini seperti yang mereka definisikan. Sejak tahun 1950, Asrul Sani telah mengumumkan bahwa tipe karakter belaka dan "pandangan yang sangat konvensional tentang sifat manusia" berlaku dalam prosa Pramoedya. Protagonis pra-perang dalam peran seorang pejabat, katanya, telah digantikan oleh sosok prajurit yang lebih modern; selain itu, menurut Sani, teks-teks Pramoedya mengungkapkan "idealisme palsu" dan “sentimentalitas."[37] Pada akhirnya, ia menyalahkan Pramoedya karena gagal menangani masalah-masalah yang telah digariskan oleh kelompok inti Gelanggang sebagai hal yang mendesak di zaman modern. Tampaknya komentar-komentar ini menentukan nada bagi kritikus lain: Balfas, berangkat dari pendekatan formalis, juga berkomentar tentang kekurangan dalam deskripsi psikologis dan konstruksi plot Pramoedya, mengkritik emosionalisme dan sentimentalitasnya, dan menuntut agar penulis menjaga jarak yang lebih besar dari

---

[35] Diketahui bahwa Steinbeck, Saroyan, dan Zola telah memberikan pengaruh yang kuat terhadap teknik naratif awal Pramoedya, meskipun dalam esai-esainya ia hampir tidak pernah merujuk kepada mereka. Nama Saint-Exupéry dan Romain Rolland telah disebutkan sebelumnya. Selain mereka, Pramoedya merujuk kepada para realis kritis Rusia seperti Tolstoi (dalam dua artikel yang lebih panjang), Turgenev, dan Gogol; kepada para pengarang yang memiliki komitmen sosial seperti Victor Hugo dan Émile Zola; serta kepada para pengarang nasionalis seperti Mickiewicz dari Polandia dan José Rizal dari Filipina. Sartre hanya disebut satu kali, bukan dalam kaitannya dengan eksistensialisme, melainkan sebagai pendukung *littérature engagée* (sastra yang berpihak). Terdapat pula sebuah catatan kritis mengenai Henry Miller dan sebuah keterangan tentang "lost generation" (generasi yang hilang) dari Gertrude Stein. Perlu diingat bahwa para pengarang yang dipilih tersebut disebutkan untuk mengilustrasikan atau melegitimasi pertimbangan-pertimbangan Pramoedya. Sebagaimana halnya dengan sebagian besar pengarang Angkatan 45, dari esai-esai tersebut tidak dapat dipastikan sejauh mana Pramoedya benar-benar telah membaca karya-karya para pengarang yang disebutkan, ataupun tulisan-tulisan mengenai mereka.

[36] Pramoedya, "Sekitar Realisme"; lihat juga Pramoedya, "Kesusasteraan dan perdjuangan.”

[37] Asrul Sani, "Fragmen keadaan HI," *Siasat,* November 5,1950.

karakternya, yang oleh Balfas dianggap tenggelam oleh pandangan pribadi dan frustrasi penulis sendiri.[38]

Kritik itu membuat Pramoedya marah; ia merasa disalahpahami. Reaksi emosionalnya yang sangat kuat terkait dengan empat sumber. Pertama, Pramoedya yang hanya melewati sistem sekolah pribumi, adalah seorang otodidak. Dalam iklim sastra di mana legitimasi sebagian besar diambil dari referensi sastra dunia, sehingga diskusi sastra cenderung menjadi pertunjukan intelektual, ia merasa rentan, tetapi ini tidak mengubah sikapnya yang teguh ketika membela pendiriannya. Kedua, Pramoedya merasa bahwa hal-hal yang diperiksa oleh para kritikusnya tidak memiliki relevansi utama dengan karyanya. Ia merindukan diskusi tentang pesan sosial dari teks-teksnya, karena itulah perhatian utamanya. Sebagai pembelaan, ia menggarisbawahi hubungan antara maksud dan mode naratif, menunjukkan bahwa untuk mengkomunikasikan sebuah cerita, seorang penulis harus mengikat pembaca secara emosional.[39] Ketiga, ia merasa bahwa para kritikusnya menerapkan kerangka kerja kritis asing tanpa menyesuaikannya dengan situasi Indonesia. Seperti semua penulis *Angkatan 45*, ia menggarisbawahi sebagai karakteristik yang menentukan dari generasinya adalah keterbukaannya terhadap sastra dunia, sebagaimana dicontohkan oleh Chairil Anwar dan Idrus, yang telah mampu mengungkapkan ranah baru penggunaan bahasa kreatif melalui pertemuan mereka dengan sastra Barat.[40] Pramoedya sendiri telah menerima banyak rangsangan dari bacaannya; tetapi ia menekankan perlunya sastra Indonesia untuk mengembangkan karakternya sendiri. Terlalu dekat dengan model asing, menurut pandangannya, menunjukkan kurangnya kreativitas asli. Baginya, sastra Indonesia harus dilihat sebagai varian yang memiliki hak yang sama, bukan sebagai replika dari model

---

[38] Kritik sastra Indonesia pada tahun-tahun tersebut masih berada pada tahap awal perkembangannya, dan pendekatan formalis yang diadopsi belum selalu diterapkan secara menyeluruh. Perlu dicatat bahwa Pramoedya bukanlah satu-satunya sasaran kritik tersebut; Balfas juga melontarkan kritik serupa terhadap Mochtar Lubis dan Utuy Tatang Sontani. Lihat M. Balfas, "Apa Sebab Kurang Roman," *Siasat*, 14 Desember 1952; "Menudju kepada Kedewasaan dalam Prosa Indonesia," *Siasat*, 26 Desember 1956; "Sorotan Tjerita Pendek. Ketjapi," *Kisah* 5, no. 2 (1956): hlm. 3. Para kritikus masa kini, dengan horizon harapan yang berbeda, sampai pada penilaian yang berlawanan. Misalnya, A. Teeuw kini menilai tinggi teknik-teknik penyusunan yang canggih yang diterapkan Pramoedya dalam novel-novel dan cerita-cerita pendek awalnya. Lihat A. Teeuw, "Revolusi Indonesia dalam Imajinasi Pramoedya Ananta Toer," *Kalam* 6 (1995): hlm. 4–47.

[39] Pramoedya, "Hidup dan kerdja sasterawan Indonesia modern." Scherer membahas kritik negatif terhadap teks-teks Pramoedya dan menghubungkan harapan dan orientasi yang berbeda dengan latar belakang pendidikan yang berbeda. Dalam pandangannya, kritik negatif dari Gelanggang dan latar belakang pendidikan yang sama dengan anggota Lekra memotivasi pendekatan Pramoedya yang semakin meningkat ke Lekra. Lihat Scherer, "From Culture to Politics," hlm. 141–48. Pramoedya mengidentifikasi keinginan kuat untuk berkomunikasi yang dalam kehidupan sehari-hari terhambat oleh sifatnya yang tidak kompromistis sebagai dorongan utama untuk menulisnya. Pramoedya, "Kesusasteraan: Bitjara."

[40] Lihat Pramoedya Ananta Toer, "Sebongkah perdjalanan kesusasteraan Indonesia selama dan sesudah revolusi (1945–1955)," (naskah, Jakarta, 8 Agustus 1955).

Barat. Ia merasa didorong oleh para kritikusnya ke arah yang justru sebaliknya.[41] Akhirnya, orang harus ingat bahwa pada tahun-tahun inilah Pramoedya mulai merasa tidak yakin tentang posisinya, karena ia telah menemukan bahwa banyak keadaan eksternal menghambat realisasi konsep sastranya sendiri.

Hambatan terhadap Realisasi Konsep Sastra Pramoedya

Pada awal tahun lima puluhan, Pramoedya sangat menyadari bahwa situasi sosial yang ada akan mempersulit realisasi programnya yang menyerukan pembaruan moral masyarakat yang dipicu oleh sastra. Publik pembaca terlalu kecil, dan hanya sedikit pembaca yang tertarik pada sastra serius. Dalam sejumlah besar esai, Pramoedya menuntut agar komunitas sastra mempertimbangkan fakta-fakta ini dan bahwa negara harus memberlakukan kebijakan budaya aktif untuk mengubah keadaan menjadi lebih baik. Dari tahun 1950 seterusnya, persistensi dan intensitas yang dibawa Pramoedya dalam kritiknya terhadap kondisi pasar sastra dan terhadap situasi sosial para penulis hampir tidak sesuai dengan citra seniman sastra Bohemian yang lazim di kelompok Gelanggang. Tetapi Pramoedya tidak hanya tertarik untuk memperbaiki situasi materialnya sendiri; ia prihatin dengan penguatan bidang sastra untuk menjadi subsistem sosial yang kuat. Upayanya yang tak kenal lelah untuk kepentingan ini harus dikaitkan dengan fakta bahwa peran marjinal sastra dalam masyarakat dan khalayak pembaca yang terbatas menghambat gagasannya tentang pembaruan moral melalui sastra.

Pramoedya percaya bahwa kondisi pasar sastra menggagalkan niatnya dalam berbagai cara. Kepentingan laba penerbit tampaknya bertanggung jawab atas perpecahan sastra menjadi dua kubu—trivial dan serius—dengan sastra trivial dan hiburan yang hanya mencerminkan harapan pembaca. Ia juga melihat selera pembaca dipengaruhi ke arah yang lebih buruk oleh film, musik pop (kebanyakan asing), dan pers kuning. Pramoedya menentang dikotomi ini dan bersikeras bahwa sastra serius ditujukan untuk, dan dapat diakses oleh, semua orang. Ia mengimbau idealisme para penerbit, meminta mereka untuk melakukan upaya khusus untuk menerbitkan teks-teks yang bernilai sastra. Untuk meningkatkan kualitas sastra, ia menuntut bayaran yang lebih tinggi bagi penulis karena jika tidak, katanya, tulisan bermutu rendah tidak dapat dihindari.[42] Pramoedya sendiri mengakui telah menerbitkan teks yang ditulis secara rutin dan tidak benar-benar memenuhi standarnya sendiri.[43] Kondisi pasar sastra juga mendorong, menurut pendapatnya, semangat persaingan (saling jatuh-menjatuhkan) di antara para penulis; ia melihat kesombongan pribadi di mana-mana dan menganggap bahwa kritik yang ditawarkan kepada penulis sering kali sewenang-wenang dan dangkal. Pramoedya ingin

---

41 Pramoedya, "Angkatan dan dunianja"; Pramoedya, "Hidup dan kerdja sasterawan Indonesia modern." Pramoedya membahas subjek ini juga dalam cerita pendeknya "Keguguran calon dramawan," Cerita dari Jakarta (Jakarta: Grafica, 1957), hlm. 70–86.

42 Lihat Pramoedya, "Repolusi, pertentangan dan tantangan kembali"; Pramoedya, "Hidup dan kerdja sasterawan Indonesia modem."

43 Pramoedya, "Lahimja sebuah tjerita pendek."

melihat diskusi yang luas dan adil di antara para penulis tentang maksud yang terkandung dalam karya mereka.[44]

Karena ia menyadari bahwa situasi tidak mungkin diperbaiki dengan imbauan kepada idealisme para penerbit, ia juga menuntut kebijakan budaya baru: revisi undang-undang hak cipta, pengurangan pajak bagi penulis, subsidi negara untuk penerbit karya sastra, dukungan untuk proyek penerjemahan, dan perluasan serta peningkatan penerbit negara Balai Pustaka.[45] Ia juga mengharapkan perubahan dalam kebijakan budaya yang akan meningkatkan minat publik terhadap sastra: pengajaran sastra yang lebih baik sebagai mata pelajaran sekolah, dukungan untuk studi sastra di tingkat universitas, peningkatan penghargaan publik terhadap sastra (misalnya melalui pembangunan perpustakaan, museum sastra, arsip dan pusat budaya), dan terakhir, pembatasan impor dari industri budaya asing.[46]

Pramoedya tidak menyebutkan dalam esai-esainya bahwa semua imbauan dan tuntutan ini, pada kenyataannya, ditujukan kepada generasi tua politisi. Inilah orang-orang yang kemunafikan dan keegoisannya telah ia salahkan atas "kebingungan" umum masyarakat, kebingungan yang ingin ia atasi dengan instrumen sastra. Dalam upayanya untuk mengatasi dilema ini, pada tahun 1952 ia membangun sebuah perusahaan penerbitan dan penjualan independen, “Duta Lembaga Sastra dan Feature," untuk mengakhiri ketergantungan pada penerbit dan mendapatkan subsidi negara untuk sastra serius. Karena subsidi segera dipotong, perusahaan harus tutup dua tahun kemudian. Baru pada pertengahan tahun lima puluhan ia mempertimbangkan untuk membentuk organisasi penulis yang kuat untuk mewakili kepentingan penulis terhadap penerbit, media (radio, film), dan pemerintah, terutama departemen pendidikan dan budaya.[47]

Pada pertengahan tahun lima puluhan, situasi Pramoedya sulit, baik secara pribadi maupun materi. Sebuah keluarga tidak dapat hidup dari pekerjaan seorang penulis, bahkan penulis dengan nama terkenal seperti Pramoedya. Untuk menutupi biaya sehari-hari, ia harus menulis, dan mengurus penerbitan, setidaknya sepuluh cerita pendek sebulan. Beberapa publikasi buku di bidang *belles-lettres* muncul hanya dalam tiga

---

[44] Pramoedya, "Kebalauan hari ini"; Pramoedya, "Hidup dan kerdja sasterawan Indonesia modem".

[45] Lihat Pramoedya, "Repolusi, Pertentangan dan Tantangan Kembali"; Pramoedya, "Hidup dan Kerdja Sasterawan Indonesia Modern”; Pramoedya Ananta Toer, "Biro Konsultasi Hak Tjipta," *Buku Kita* 2, no. 4 (1956): hlm. 152–154; Pramoedya Ananta Toer, "Balai Pustaka Harum Namanja di Dunia Internasional—Dahulu," *Star Weekly*, 9 Februari 1957; Pramoedya Ananta Toer, "Balai Pustaka di Alam Kemerdekaan," *Star Weekly*, 16 Februari 1957.

[46] Lihat Pramoedya Ananta Toer, "Leo Tolstoi sebagai Penghargaan Sebuah Museum," *Siasat*, 23 September 1951; Pramoedya Ananta Toer, "Kedjadian dan Masalah," *Siasat*, 21 September 1952; Pramoedya Ananta Toer, "Daja Chajal & Daja Tjipta"; Pramoedya Ananta Toer, "Galerie Le Canard—Sebuah Gelanggang Kesenian Jang Menarik," *Siasat*, 25 Oktober 1953; Pramoedya Ananta Toer, "Pembelaan untuk Dana Budaja," *Mimbar Indonesia*, 28 November 1953; Pramoedya Ananta Toer, "Tentang Mata Peladjaran Kesusasteraan di Sekolah," *Star Weekly*, 19 Mei 1956.

[47] Pramoedya Ananta Toer, "Keadaan sosial parapengarang Indonesia," *Star Weekly,* January 12,1957.

sampai lima ribu eksemplar, yang biasanya memakan waktu sekitar lima tahun untuk terjual habis. Situasi pendapatan yang genting akhirnya menyebabkan kegagalan pernikahan pertama Pramoedya, dan ia hidup terpisah dari keluarganya dalam keadaan miskin. Ia juga semakin menyadari bahwa idealisme tidak jatuh di tanah yang subur: jumlah orang melek huruf di Indonesia merdeka telah meningkat pesat berkat kampanye pemberantasan buta huruf, tetapi jumlah pembaca sastra serius hanya sedikit meningkat. Ia menghubungkan fakta ini bukan karena kurangnya daya beli melainkan karena kondisi kehidupan massa yang sulit, yang, kelelahan karena perjuangan untuk bertahan hidup, mencari penghiburan dalam hiburan yang dangkal. Status marjinal sastra dalam masyarakat semakin memburuk ketika, pada tahun 1953, Departemen Pendidikan secara drastis mengurangi pendanaan perpustakaan umum dan sepenuhnya berhenti membeli buku-buku sastra modern.[48]

Pada pertengahan tahun lima puluhan, menjadi tidak mungkin bagi Pramoedya untuk mengabaikan kebutuhan materi dengan berfokus pada idealisme. Ia sekarang secara terbuka menyebut "wajah Janus" situasi penulis, yang lebih suka berurusan dengan kehidupan sebagai "produsen seni kreatif", tetapi yang harus khawatir tentang kelangsungan hidup (penghidupan) dalam perannya sebagai "pengusaha", sebagai masalah utama. "Pengusaha" membutuhkan nama baik dari "produsen seni kreatif" sebagai stempel kualitas, tetapi dengan cara yang sama ia cenderung merusak nama baiknya sendiri karena ia tidak punya waktu untuk membiarkan sebuah teks matang menjadi sebuah karya besar.[49] Terjebak dalam kontradiksi ini, Pramoedya menyadari ketidakmampuannya yang sebenarnya untuk membayangkan dan menciptakan "realitas yang lebih baik." Ia tidak lagi mampu mengikuti perkembangan sosial dan budaya dengan mata kritis dan terlepas, karena kebutuhan masyarakat ini mempengaruhi keberadaannya sendiri begitu langsung sehingga memiliki efek destruktif pada karyanya sendiri.

Pramoedya membahas situasi penulis dalam cerita pendek, "Sunyisenyap di siang hidup" (Keheningan di Siang Hari Kehidupan).[50] Ini adalah kisah seorang penulis dalam krisis kehidupan. Pembaca mengetahui bagaimana kepahitannya semakin bertambah sebagai tanggapan atas kurangnya dukungan material maupun spiritual terhadap karya-karyanya, memudarnya idealisme dan kepercayaan dirinya di tengah perjuangan yang melelahkan untuk bertahan hidup, serta hilangnya empati dan perasaan kebersamaan di dunia perkotaan yang ditandai oleh anonimitas, kedangkalan, dan diskontinuitas. Protagonis menjadi semakin egosentris, sekaligus merasa malu akan transformasi ini, dan pembaca bergabung dalam fragmentasi budaya dan psikologisnya. Di kedalaman

---

[48] Lihat Pramoedya, "Keadaan Sosial Parapengarang Indonesia." Pramoedya juga menceritakan kondisi kehidupannya pada masa itu dalam *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu: Catatan-catatan dari Pulau Buru* (Kuala Lumpur: Wira Karya, 1995), hlm. 146–158.

[49] Pramoedya, "Hidup dan kerdja sasterawan Indonesia modem," p. 24.

[50] Pramoedya Ananta Toer, "Sunjisenjap di Siang Hidup," *Indonesia* 7, no. 6 (1956): hlm. 255–268; untuk sebuah interpretasi, lihat A. Teeuw, "Silence at Life's Noon," *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters* 49 (1964): hlm. 245–250.

metropolis ia telah kehilangan cita-cita dan keyakinan yang telah membimbingnya, yaitu sarana untuk memahami pengalamannya sendiri dan sesama manusia, alat yang akan memungkinkannya menciptakan sastra. Sebagai konsekuensi logis, karunia bahasa meninggalkannya. Ke dalam kegelapan krisis kehidupan dan kreativitas ini datanglah seorang wanita yang menyebarkan cahaya, Dini ("fajar"). Dia diasosiasikan dengan kualitas murni, kesederhanaan, sikap membumi, kemauan membantu, dan rasa solidaritas yang kuat.[51] Ini adalah arah (kedekatan dengan rakyat, proyek konstruktif praktis, warisan budaya) yang kemudian diambil Pramoedya dalam pencariannya untuk landasan baru bagi komitmen sastra.

Menuju Sastra Revolusioner

Pada awal tahun 1956, Pramoedya membahas dalam sebuah esai apakah "orientasi kerakyatan" (tendensi kerakyatan) dapat membawa penulis keluar dari lingkaran setan egosentrisitas dan posisi sosial marjinal.[52] Ia menemukan sudut pandang ini pada sejumlah penulis muda Angkatan Terbaru, menyebutkan khususnya S. M. Ardan, Ajip Rosidi, dan Rijono Pratikto. Pramoedya melihat dalam perspektif ini sebuah arus baru dalam sastra Indonesia yang memberikan para penulis posisi khusus secara independen dari *Angkatan 45*.[53] Didorong oleh "orientasi kerakyatan" ini, para penulis muda ini bertemu dengan para penulis Lekra yang, termotivasi oleh keyakinan politik mereka, adalah yang pertama menemukan kehidupan kelas bawah sebagai tema sastra. Tetapi ciptaan sastra dari kedua kelompok ini, para penulis Lekra maupun Angkatan Terbaru, tidak meyakinkan bagi Pramoedya, karena menurut pendapatnya perspektif mereka tetap seperti wisatawan dan realitas kehidupan rakyat tidak dipahami dengan benar. Ia tidak menyalahkan masing-masing penulis atas kegagalan ini. Sebaliknya ia menarik perhatian pada asal-usul sosial para penulis Indonesia modern, yang hampir semuanya berasal dari kelas atas—ia juga menggunakan istilah "kaum borjuis"—terutama digambarkan sebagai terdiri dari pegawai negeri dan akademisi yang semuanya hidup terpisah dari rakyat jelata (rakyat) dari kelas bawah yang produktif (petani, buruh) dan karena itu tidak benar-benar mengenal mereka. Ia agak pesimistis tentang kemungkinan bahwa perpecahan ini akan diselesaikan. Ia berpendapat bahwa sastra yang benar-benar ditulis dari perspektif rakyat mungkin tidak dapat diwujudkan dalam waktu dekat. Para penulis harus muncul dari kalangan kelas bawah itu sendiri, atau emansipasi sosial kelas bawah tersebut harus dipersempit, atau bahkan ditutup, kesenjangan antara rakyat

---

[51] This is at the same time written in homage to Pramoedya's second wife Maimunah Thamrin.

[52] Pramoedya Ananta Toer, "Tendensi kerakjatan dalam kesusasteraan Indonesia," *Star Weekly,* Januari 21,1956.

[53] Ia dengan jelas membedakan orientasi kerakyatan para penulis yang ketika itu masih sangat muda ini dari hasrat sentimental untuk "kembali ke desa" sebagaimana diungkapkan oleh para pengarang seangkatannya, misalnya Asrul Sani, yang menanggapi dampak keterasingan kehidupan kota dengan gagasan romantis tersebut, terutama setelah mereka tinggal selama beberapa waktu di Eropa.

biasa dan kaum elit.[54] Orientasi kerakyatan secara individual, sukarela, seperti yang menjadi ciri gerakan *pemuda*, kini tampaknya baginya menjadi landasan yang tidak cukup untuk menjadi komitmen sosial seorang penulis.

Tetapi pencarian Pramoedya untuk landasan baru bagi kreativitas sastra yang berkomitmen tidak berhenti di sini. Bahkan dalam serangkaian esai tentang bentuk-bentuk klasik dan modern dari sastra daerah Indonesia, ia membahas hubungan antara otonomi dan fungsi sosial sastra.[55] Ia menekankan aspek komunal dan integrasi berbagai bidang kehidupan sebagai karakteristik utama dari sastra tradisional. Menurut perkiraannya, kualitas-kualitas ini masih hidup dalam sastra Jawa modern, disampaikan oleh bahasa dan melalui nilai-nilai yang dikomunikasikan oleh tradisi sastra. Ia menganggap hubungan erat sastra ini dengan kehidupan sehari-hari dan orientasi sosial yang jelas dari para penulis Jawa modern sebagai teladan.

Selama periode ini, Pramoedya juga mengembangkan proposalnya sendiri, berdasarkan program serupa di negara-negara sosialis, untuk mendekatkan sastra dalam bahasa Indonesia dengan kepentingan kehidupan sehari-hari rakyat.[56] Seperti yang ia sendiri sadari, jangkauan sosial novel Jawa modern tidak terlalu besar, karena keintiman sastra ini dengan realitas sehari-hari terkonsentrasi dalam genre novel domestik. Mempertimbangkan rasio bahasa daerah terhadap bahasa nasional, ia menempatkan kepentingan sosial sastra dalam bahasa Indonesia dalam konteks yang lebih besar dari perkembangan politik dan ekonomi bangsa. Ia berpendapat bahwa penulis harus pergi ke berbagai daerah di negara itu dan mengalami dunia kerja sehari-hari dari lembaga-lembaga negara (angkatan laut, polisi, dll.) dan proyek-proyek pembangunan pertanian, dan terutama industri. Pramoedya tidak melihat proposal ini sebagai elemen dalam program propaganda negara, melainkan sebagai obat untuk "negativisme" banyak penulis. Ia tentu tidak bebas dari proyeksi romantisnya sendiri, ketika ia merekomendasikan agar penulis mengembangkan perspektif yang "lebih sehat" dengan mendapatkan keterlepasan spasial dan budaya dari kehidupan metropolitan. Idenya adalah bahwa mereka harus belajar—dalam konfrontasi intensif

---

[54] Sebagai contoh yang khas mengenai orientasi kerakyatan dalam sastra Eropa, ia merujuk kepada Ignazio Silone sebagai seorang pengarang yang berasal dari kalangan bawah. Ia menyebut novel *Bread and Wine* dan *Germs under the Snow*, yang "menggambarkan pertentangan gagasan di kalangan rakyat jelata Italia" (*rakyat jelata*), dengan menampilkan para tokohnya bukan hanya dari sisi lahiriah, tetapi juga menggambarkan dorongan-dorongan batin mereka. Lihat Pramoedya, "Tendensi Kerakjatan."

[55] Lihat Pramoedya Ananta Toer, "Sejenak menindjau kesusasteraan Djawa modem," *Star Weekly,* Agustus 11,1956; Pramoedya Ananta Toer, "Penilaian kembali kesusasteraan daerah/klasik I-V," *Mimbar Indonesia,* September 29-Oktober 10,1956.

[56] Pramoedya Ananta Toer, "Meninggalkan Negativisme," *Mimbar Indonesia*, 9 Juni 1956. Pada awal tahun tersebut ia telah menerjemahkan sebuah esai karya penulis Tiongkok Ting Ling yang mengemukakan gagasan-gagasan yang serupa dengan yang kemudian ia ajukan dalam esai ini. Keterkaitan tersebut tidak disebutkan dalam esai-esainya. Tampaknya ia tidak ingin secara terbuka mengaitkan usulan-usulan kesusastraannya sendiri dengan konsep-konsep sastra komunis. Lihat Ting Ling, "Hidup dan Penulisan Kreatif," *Indonesia* 7, no. 3 (1956): hlm. 102–110.

dengan realitas tanpa ampun dari hari kerja—untuk melihat bahwa masa kini bukan hanya ekspresi dari "kondisi kacau, kemiskinan dan keterbelakangan" dan bahwa rakyat "tidak sekaku, semiskin, dan selemah seperti para penulis itu sendiri." Pengalaman baru ini harus memberi mereka sikap positif terhadap kehidupan, kepercayaan diri baru, dan cita-cita yang layak untuk menghasilkan dorongan baru bagi produksi sastra.

Menurut pandangan Pramoedya, proposal semacam itu tidak mempengaruhi status otonom sastra dalam masyarakat. Namun, ia menunjukkan kesediaan untuk meninggalkan otonomi estetika dengan secara tegas mempersoalkan pandangan yang telah tersebar luas mengenai sifat sastra yang “autarkis". Ia beralasan karena produksi sastra terkait dengan kondisi dan pengalaman sosial, para penulis harus menyadari situasi sosial dan juga harus secara aktif mencari pengalaman baru dalam masyarakat mereka.[57] Proposal bahwa penulis harus berpartisipasi dalam program-program negara mengungkapkan titik baru dalam pemikiran Pramoedya, karena sebelumnya ia selalu sangat kritis terhadap pemerintah dan keputusannya. Proposal itu tentu berisiko menggabungkan deskripsi realistis menjadi resep antisipatif. Langkah baru ini mungkin dimotivasi oleh karakter politik yang lebih nasionalis dan pernyataan yang lebih definitif yang dibuat oleh Sukarno pada saat itu. Selain itu, partisipasi penulis dalam program negara dapat mengurangi risiko regionalisme yang muncul dari orientasi baru yang menjauh dari metropolis. Pengikatan penulis ke negara menjadi lebih jelas ketika Pramoedya beberapa bulan kemudian mengingatkan para penulis untuk mendukung perkembangan masyarakat mereka dalam semangat positif sebagai "insinyur jiwa bagi bangsanya." Mereka harus membantu menyemangati "semangat revolusioner permanen" di semua kelas masyarakat, karena ini, klaimnya, mutlak diperlukan untuk perkembangan bangsa muda.[58] Orientasi sastra Pramoedya jelas telah mengambil karakter baru dengan pernyataan-pernyataan ini yang mengingatkan pada posisi resmi realisme sosialis dan mengkhianati kecenderungan untuk mengikat sastra secara erat dengan negara.

---

[57] Dalam perdebatan-perdebatan pada masa itu, gagasan ini sebenarnya bukanlah sesuatu yang baru. Kaum intelektual *Konfrontasi*, yang dekat dengan PSI, khususnya Sutan Takdir Alisjahbana dan Soedjatmoko, juga telah mendiskreditkan pesimisme dan pemusatan perhatian pada pengalaman individual yang terdapat dalam karya banyak pengarang Gelanggang—menurut pandangan mereka, sikap tersebut berakar pada tradisi Eropa Barat. Akan tetapi, berbeda dengan Pramoedya, mereka tidak menekankan perjumpaan dengan kalangan bawah, melainkan secara lebih umum menuntut penggambaran individu yang aktif dalam masyarakat yang baru merdeka dan karena itu sedang mengalami perubahan yang radikal. Lihat S. Takdir Alisjahbana, "Tjara Berpikir Jang Statis Membawa Kita Kedjalan Buntu," *Pudjangga Baru*12, no. 12 (1951): hlm. 209–213; Soedjatmoko, "Mengapa Konfrontasi," *Konfrontasi* 1 (1954).

[58] Pramoedya Ananta Toer, "Ke arah sastera revolusioner," *Star Weekly,* December 29,1956.

Novel *Sekali peristiwa di Banten Selatan* adalah upaya untuk mewujudkan gagasan-gagasan ini.[59] Penulis secara singkat menguraikan maksudnya dan program sastranya dalam kata pengantar. Pramoedya ingin memberikan kontribusi konstruktif bagi perkembangan masyarakat. Ia ingin mengkomunikasikan cita-cita sosial gotong royong kepada khalayak yang lebih luas.[60] Ia melihat dirinya sebagai suara bagi rakyat kelas bawah yang tidak menguasai instrumen komunikatif yang diwakili oleh sastra. Alur novel digambarkan sebagai fiktif. Novel itu ditentukan oleh pengalaman di tempat, peristiwa selanjutnya, yaitu kegiatan Darul Islam (pemberontak yang memperjuangkan negara Islam) di wilayah tersebut, dan perkembangan sosio-politik secara umum. Dengan demikian, karya ini merupakan gabungan dari studi yang dilakukan oleh penulis, laporan, dan imajinasi, yang disatukan oleh ideologi politik Sukarno. Di sini untuk pertama kalinya, Pramoedya memutuskan untuk menentang standar sastra otonom dalam praktik kreatifnya sendiri. Penulis tampaknya telah menemukan posisi yang selaras dengan situasi sosial yang dirasakan. Ia juga tampaknya telah mengatasi pengasingannya, terlebih lagi karena ia telah menemukan saluran distribusi baru, dengan publikasi awal diatur dan didanai oleh Departemen Tenaga Kerja.

Komitmen Politik dan Asosiasi dengan Lekra

Novel *Sekali peristiwa di Banten Selatan* ditulis selama periode ketika Pramoedya menaruh harapan besar pada tekad dan keteguhan Sukarno untuk mencapai reformasi dasar masyarakat. Pada tahun 1957, ia bekerja sama dengan anggota Lekra untuk mendukung konsepsi Sukarno tentang bentuk demokrasi Indonesia yang akan menawarkan semua partai utama dan perwakilan kelompok profesional kesempatan untuk berpartisipasi dalam pengambilan keputusan politik dan pemerintahan (gotong royong, musyawarah). Di sini juga, perhatian utama Pramoedya adalah dengan pembaruan moral dan budaya masyarakat; ia mengharapkan pemerintahan yang

---

[59] Pramoedya Ananta Toer, *Sekali Peristiwa di Banten Selatan* (Jakarta: Departemen Tenaga Kerdja, 1959; edisi ke-2, Bukittinggi: Nusantara, 1963). Judul yang bersifat arkais ini, dengan menggunakan ungkapan *sekali peristiwa* ("pada suatu ketika"), yaitu pembuka kisah dalam karya-karya tulis tradisional Melayu, mengingatkan pada keterikatan sastra tradisional dengan masyarakat. Unsur-unsur formal novel tersebut selaras dengan maksud didaktis dan politik pengarangnya. Pramoedya secara tegas menyatakan bahwa teks tersebut dapat dengan mudah diubah menjadi versi drama. Bagian penutup yang terinspirasi oleh opera-opera agitprop Tiongkok merupakan unsur yang inovatif dalam konteks sastra Indonesia. Pada tahun 1959, Lekra telah menerbitkan versi dramatisasi dengan judul yang diubah menjadi *Orang-orang Baru di Banten Selatan. Drama Dua Babak*, disadur ke dalam bentuk drama oleh Dhalia (Jakarta: Lekra, 1959).

[60] Gagasan *gotong royong* dalam konteks politik pada masa itu memiliki dua aspek. Pertama, gagasan tersebut menunjuk pada suatu metode pembangunan desa; dan kedua, mengacu pada kerja sama semua partai besar di tingkat pemerintahan sebagaimana dianjurkan oleh Soekarno. Pramoedya menyetujui kedua gagasan tersebut.

diremajakan dan bersih serta inisiatif baru untuk mengatasi stagnasi politik dan sosial.[61] Ia juga mengaitkan *konsepsi* tersebut dengan harapan bahwa keprihatinannya di bidang kebijakan budaya sekarang dapat diwujudkan. Sebuah tujuan baru ditambahkan ke tuntutan yang dirumuskan sebelumnya: penggunaan sastra untuk membentuk dan memperkuat identitas nasional.[62]

Antusiasme Pramoedya untuk *konsepsi* tersebut telah dipicu oleh perjalanan ke Republik Rakyat Tiongkok beberapa bulan sebelumnya, di mana ia berpartisipasi dalam peringatan kematian Lu Hsun. Ini adalah kunjungan kedua Pramoedya ke negara asing, karena ia telah tinggal sebagai tamu Yayasan Kerjasama Budaya Belanda, Sticusa, di Amsterdam selama beberapa bulan pada tahun 1953. Sementara ia menilai tinggal di Belanda ini tidak bermanfaat bagi karyanya sebagai penulis Indonesia, perjalanan ke Tiongkok meninggalkan kesan yang bertahan lama padanya, tidak hanya karena kemajuan ekonomi dan sosial yang ia saksikan, melainkan lebih karena penghargaan dan dukungan tinggi yang ia lihat diberikan kepada sastra dan para penulis di Tiongkok. Setelah kembali ke Indonesia, ke dalam iklim krisis dan perubahan yang akan datang, ia memilih untuk berpihak pada Sukarno, berharap bahwa *konsepsi*nya dapat mengarahkan perkembangan ke arah yang serupa.

Tetapi Pramoedya menjadi sangat kecewa dengan hasil aktual dari *konsepsi* tersebut, terutama pada awalnya mengenai kebijakan budaya.[63] Fakta ini mendekatkannya ke Lekra. Hal lain yang memfasilitasi pergerakannya ke kiri adalah pergeseran ideologis di dalam Lekra, yang—sesuai dengan posisi PKI—telah merumuskan pada tahun 1955 sebuah manifesto baru yang menempatkannya lebih dekat ke kubu nasionalis. Selama bertahun-tahun, Lekra juga telah menunjukkan keterbukaan dan fleksibilitas yang cukup besar dan telah mengatasi posisi marjinalnya di bidang sastra. Sejak pertengahan tahun lima puluhan, Lekra telah mendekati Pramoedya dalam berbagai kesempatan; ia berhubungan hangat dengan beberapa anggotanya, dan ia telah bekerja sama dengan organisasi tersebut beberapa kali. Pada tahun 1959 ia menjadi pembicara tamu di

---

61 Pramoedya memang mengemukakan beberapa kekurangan dalam *Konsepsi* tersebut, tetapi pada umumnya ia menyetujuinya karena dianggap sejalan dengan gagasan-gagasannya sendiri mengenai situasi sosial-politik. Ia secara tegas mendukung partisipasi PKI, karena menurutnya partai itu, yang belum tercemar oleh korupsi dan penyalahgunaan kekuasaan, hingga saat itu "tidak pernah mengkhianati rakyat." Ia juga secara terbuka mengambil jarak dari penilaiannya terdahulu mengenai PKI dan perannya dalam Pemberontakan Madiun. Lihat Pramoedya, "Djembatan Gantung dan Konsepsi Presiden," *Harian Rakjat*, 28 Februari 1957; lihat juga Pramoedya, "Pedoman Kehidupan Kesenian Indonesia (dalam Rangka Pelaksanaan dan Pengisian Konsepsi Presiden)," *Harian Rakjat*, 23 Maret 1957.

62 Ajip Rosidi, seorang pengarang yang lebih muda dari Angkatan Terbaru dan pendukung *Konsepsi*, dengan cara yang serupa menunjuk pada peluang-peluang bagi lahirnya kebijakan kebudayaan yang baru dan aktif, serta bagi perbaikan keadaan sosial para seniman. Lihat Ajip Rosidi, "Seniman sebagai Sapi Perah," *Siasat*, 29 Mei 1957; dan Pramoedya Ananta Toer, "Hidup Mengarang di Indonesia," *Republik*, 1 Juni 1957.

63 Ketika pada tahun 1960, setelah penerbitan bukunya *Hoakiau di Indonesia*, Pramoedya ditahan selama beberapa bulan, ia juga mulai bersikap curiga terhadap perkembangan politik di Tiongkok serta terhadap peran yang dimainkan oleh militer dalam politik pada masa Demokrasi Terpimpin.

kongres nasional pertama Lekra dan terpilih menjadi dewan eksekutif meskipun ia belum menjadi anggota resmi.

Dalam pidatonya di kongres nasional, Pramoedya memberikan dua alasan utama untuk kesediaannya bekerja sama dengan Lekra.[64] Ukuran dan efisiensi organisasi mengesankannya serta upayanya di bidang komunikasi sastra (publikasi, terjemahan, presentasi, pembacaan, diskusi, dll.). Ia juga menyebutkan tujuan politik-budaya yang dimilikinya bersama dengan Lekra dan berharap bahwa organisasi budaya terbesar di negara itu akan dapat memberikan pengaruh yang cukup besar pada kebijakan budaya.

Lebih jauh lagi, ia menemukan dalam Lekra dan ideologinya sebuah landasan yang kokoh, yang dapat mengintegrasikan visi masa lalu dan masa depan untuk membantu menciptakan gambaran yang koheren tentang pengalaman masa kini, dan dapat membantu mengikat penulis ke kelompok sosiopolitik yang penting, tetapi tidak secara langsung ke negara dan pemerintah. Dalam pidatonya, Pramoedya mengucapkan selamat kepada para seniman Lekra atas "bahagia" mereka, karena dengan seni dan keyakinan mereka memiliki sarana untuk mengembangkan "hubungan mesra dengan Rakyat." Ia membedakan ini dengan posisi seniman "sunyi" yang melayang bebas yang didorong dari satu pseudo-masalah ke masalah lainnya. Pramoedya secara tegas menegaskan bahwa ini menggambarkan pengalaman negatifnya sendiri ketika ia menderita di bawah ilusi bahwa individualitas kreatif adalah karakteristik menentukan dari seni modern.

Pramoedya sampai pada pandangan dunia baru ini pada dasarnya adalah cita-cita yang sama yang telah membimbing pemikirannya pada tahun lima puluhan, perbedaannya adalah bahwa ia sekarang menanamkannya dalam konteks politik yang lebih jelas. Menurut pandangannya, tantangan zaman adalah mencapai bangsa yang manusiawi dan demokratis terutama melalui emansipasi sosial kelas bawah, mayoritas bangsa. Ia menuntut solidaritas di antara rakyat dan antara semua orang. Ia juga mempertahankan gagasan bahwa hanya seorang individu yang bekerja untuk kebaikan semua akan berkembang menjadi kepribadian sejati dan dewasa yang penuh dengan kepercayaan diri, keberanian, optimisme, semangat, dan daya cipta. Ia mengimbau warga negara untuk melakukan upaya bersama dalam perjuangan melawan hierarki usang dan struktur eksploitatif. Sosialisme di ujung jalan ini dikandung sebagai antitesis radikal terhadap masa lalu feodal, kekuasaan kolonial, dan eksploitasi imperialis-kapitalis. Citra yang muncul adalah masyarakat harmonis yang mengatasi kesenjangan dan perpecahan sosial dengan menggunakan teknologi modern secara kolektif, membuka kesempatan yang sama bagi semua orang untuk mencapai kebahagiaan.[65]

Posisi tegas di sisi rakyat ini bagi Pramoedya adalah sumber makna dalam hidup. Ia terus menuntut agar para seniman mengkomunikasikan gambaran tentang realitas

---

64 "Pidato Pramoedya Ananta Toer," *Harian Rakjat,* Februari 21,1959.

65 "Pidato Pramoedya Ananta Toer"; Pramoedya Ananta Toer, "Kebudajaan. Sastra Indonesia masalah dan haridepan," Harian Rakjat, 31 Desember 1958.

objektif, tetapi kebenaran yang tersembunyi di bawah permukaan kehidupan sehari-hari kini mengikatnya dengan dinamika kekuatan sosial. Landasan penciptaan estetis dalam realitas sosial menggantikan landasan metafisiknya yang ada sebelumnya. Ia menyerukan kepada para seniman untuk beralih ke "praksis sosial" (*laku*), dan ia mendefinisikan prasyarat untuk penciptaan karya sastra besar sebagai "langkah" yang menentukan (Jawa: *laku*), di mana penulis mengikat dirinya untuk melayani kekuatan-kekuatan yang penting secara historis dalam masyarakat.[66]

Sebuah Bentuk Realisme Sosialis Indonesia

Pertimbangan-pertimbangan dasar ini membawa Pramoedya untuk menyatakan dukungannya terhadap realisme sosialis dalam sebuah makalah seminar terperinci pada tahun 1963.[67] Objek utamanya bukanlah diskusi teoretis tentang program estetika ini melainkan revisi kanon sastra. Ia bertujuan untuk membetulkan sejarah dengan mengintegrasikan kembali ke dalam kanon bagian dari tradisi sastra yang telah ditekan oleh kebijakan budaya kolonial. Tujuan selanjutnya adalah untuk mencari karya-karya teladan yang dapat membimbing penciptaan teks-teks sastra kontemporer yang mendukung masyarakat dalam perjalanannya menuju sosialisme. Ia mendefinisikan konsep sastra yang direkomendasikannya dalam istilah-istilah ortodoks sebagai representasi yang benar dari realitas dalam perkembangan revolusionernya oleh para penulis yang menggunakan gaya realisme khusus dengan ciri-ciri romantis. Teks-teks sastra harus memberikan pembaca kesadaran yang jelas tentang situasi mereka dan membantu mereka menyelaraskan tindakan mereka sendiri dengan kemungkinan-kemungkinan emansipasi dan kemajuan yang melekat dalam situasi historis. Menyebutkan karakteristik lebih lanjut, Pramoedya merujuk pada "militansi" dan berbicara tentang penulis yang bekerja "sesuai dengan garis pertempuran sosialis." Upaya ini dapat berlangsung di berbagai tempat dan waktu; realisme sosialis tampaknya baginya dapat diterapkan di tempat-tempat di mana perjuangan sosialis belum mengambil bentuk upaya sadar.[68]

Definisi yang luas tentang istilah ini memungkinkan Pramoedya untuk meneliti dalam sejarah sastra Indonesia pada teks-teks yang mewakili tradisi revolusioner semacam itu.[69] Ia mendasarkan penilaiannya pada isi teks-teks tersebut. Ia menemukan karya-karya "revolusioner" terutama dalam teks-teks sastra awal dalam bahasa Melayu *lingua franca* yang diterbitkan di luar penerbit kolonial, Balai Poestaka. Kanon resmi (karya-

---

66 Pramoedya Ananta Toer, "Pada mulanja adalah laku. Sedjumput essay penjambut Kongres Lekra mendatang," Harian Rakjat, 17 Januari 1959.

67 Pramoedya Ananta Toer, "Realisme Sosialis dan sastra Indonesia (sebuah tindajuan sosial)," (Jakarta: mimeo., 1963).

68 Pramoedya, "Realisme sosialis," hlm. 7.

69 Ia menggunakan studi yang telah ia lakukan bersama tim mahasiswa di Universitas Res Publica, sebagian diterbitkan dalam rubrik Lëntera (diedit oleh Pramoedya) dari harian Bintang Timur. Upaya Lekra untuk membetulkan sejarah sastra juga dapat dilihat dalam Bakri Siregar, Sedjarah Sastra Indonesia Modern, (Jakarta: Akademi Sastera dan Bahasa Multatuli, 1964).

karya Balai Poestaka, bersama dengan teks-teks dari generasi *Pujangga Baru* dan *Angkatan 45*) menyediakan sedikit saja materi yang berguna. Penilaiannya terhadap publikasi Balai Poestaka dan teks-teks "humanis universal" (penulis Gelanggang dan penulis muda yang terkait dengan majalah *Kisah dan Sastra*) bersifat negatif secara keseluruhan karena teks-teks tersebut, katanya, mencerminkan kepentingan kolonialisme dan imperialisme. Karya-karya dari periode Pujangga Baru dan masa revolusi nasional disebut sebagai "sastra patriotik borjuis" dan tidak dikecam secara keras. Tradisi revolusioner sejati, bagaimanapun, tidak dihidupkan kembali sampai para penulis Lekra pada tahun lima puluhan mulai bekerja—ini adalah pandangannya. Di antara karya-karyanya sendiri, Pramoedya sekarang menemukan bahwa hanya Perburuan yang memenuhi standarnya. Mengenai bentuk estetika, penilaiannya kurang kohesif dan konsisten secara politis—hal yang sama dapat dikatakan juga pad pandangannya tentang Lekra. Ketika Pramoedya membela bentuk-bentuk yang menyimpang dari norma-norma estetika borjuis (yaitu bentuk-bentuk berdasarkan "Estetika Slogan" atau teks-teks Lekra awal tahun lima puluhan), ia melakukannya dengan setengah hati dan mengkualifikasikan teks-teks tersebut sebagai langkah pertama dari perkembangan yang akan datang.

Definisi luas tentang realisme sosialis dan kanon baru yang terkait dengannya memberikan banyak kelonggaran kepada para penulis kreatif. Pramoedya sendiri mendasarkan produksi artistiknya terutama pada teks-teks *lingua franca* awal yang menonjol, menurut pandangannya, karena hubungan intim mereka dengan kepentingan sosial dan politik publik pembaca pada waktu itu. Salah satu karyanya sendiri yang dipengaruhi oleh orientasi baru ini adalah novel Gadis Pantai.[70] Dalam pemilihan materi (motif, tema, gaya) ia kembali ke tradisi yang baru ditemukan kembali. Ada pesan yang jelas dalam karya itu, yang menggambarkan kontradiksi dalam masyarakat feodal/kolonial dan solidaritas serta akal budi penduduk desa. Meskipun novel ini berlatar masa lalu, pesan ini memiliki relevansi bagi pembaca kontemporer. Juga, mengenai media publikasi, Pramoedya mengikuti tradisi *lingua franca*, memilih bentuk publikasi berseri di pers harian nasionalis. Dengan cara ini, ia dengan sengaja mengubah—dan memperluas—khalayaknya. Seperti para pendahulunya dalam sejarah, Pramoedya terbuka terhadap materi populer; ia dengan sengaja menghapus batas-batas antara tradisi serius, trivial, dan cerita rakyat.[71]

---

[70] First serialized in Bintang Timur, July 21-October 24,1962, revised edition (Jakarta: Hasta Mitra, 1987).

[71] Berbeda dengan novel Bumi Manusia karya Pramoedya, berbagai elemen gaya dalam novel Gadis Pantai tidak benar-benar terikat menjadi satu kesatuan yang harmonis. Bagian pertama terutama berorientasi pada novel borjuis, dengan penggambaran realistis yang penuh detail dan deskripsi perkembangan psikologis tokoh perempuan. Di sisi lain, bagian yang berlatar di desa tokoh utama didasarkan pada model cerita petualangan dan/atau kriminal, bercampur dengan unsur-unsur estetika tradisional. Secara khusus, deskripsi psikologis tokoh perempuan telah dipuji oleh kritikus asing, terutama karena dalam novel periode Lekra ini ia memenuhi standar realisme borjuis. Karena "novel sosial" telah diterima secara umum sebagai bagian dari kanon sastra di banyak negara, struktur yang tidak harmonis dari novel ini biasanya tidak dinilai sebagai kekurangan. Lihat S. Scherer, "From Culture to Politics," hlm. 238-253 dan A. Teeuw, Pramoedya Ananta Toer. De verbeelding van Indonesia, (Breda: De Geus, 1993), hlm.193-207.

Sebagai kesimpulan, kita dapat mengatakan bahwa Pramoedya tidak secara radikal menyangkal semua gagasan estetika borjuis, tetapi ia mencoba menemukan solusi, yang berlaku pada waktu itu, untuk beberapa masalah yang ditimbulkan oleh seni otonom. Ia memikirkan bagaimana mengatasi dan meringankan kemarjinalan sastra dalam masyarakat dan isolasi penulis. Bersekutu dengan nasionalisme sayap kiri, penulis menemukan tempat di sisi rakyat yang ia lihat sebagai kekuatan dominan dalam bangsa dalam perjuangannya untuk kemajuan. Terutama dengan menggunakan rubrik sebagai media, Pramoedya bergabung dalam diskusi politik publik, dan melakukan yang terbaik untuk membantu peningkatan kesadaran sosial dan pembentukan identitas Indonesia baru dengan menyumbangkan suara sastra. Bahwa orientasi baru ini akan berdampak pada standar estetika itu tidak dapat dihindari. Karena Pramoedya sekarang menganggap sastra terhubung dengan pertanyaan-pertanyaan zamannya, kandungan sosial dalam sebuah teks menjadi penentu utama nilainya. Ia tidak mengartikulasikan estetika alternatif yang lengkap; ia, bagaimanapun, berhasil mengatasi perpecahan sastra menjadi "serius" dan "trivial" dengan mengakui aspek populer dan menghibur dari banyak karya sebagai elemen yang sah. Pramoedya dengan sengaja berpaling dari kecenderungan yang melekat dalam seni otonom untuk mengembangkan bahasa formal esoteris dan bersedia menjawab secara tematis dan estetis terhadap harapan publik pembaca. Dengan demikian, didorong terutama oleh pengalamannya sendiri tentang peran marjinal sastra dalam masyarakat dan kebutuhan ekonomi, Pramoedya menyelesaikan kesenjangan yang melekat dalam konsep sastranya sebelumnya antara komitmen sosial dan otonomi seni demi komitmen.

Karena penulis Indonesia saat ini sekali lagi mempertanyakan konsep-konsep estetika otonomi, dimensi politik dari sengketa sastra tahun enam puluhan seharusnya tidak lagi menjadi latar depan. Pertanyaannya seharusnya adalah apakah para seniman yang berkomitmen politik pada tahun-tahun itu menemukan solusi yang berguna untuk masalah-masalah yang terkait dengan status otonom seni, dan jika demikian, apakah solusi mereka mungkin masih relevan saat ini. Klarifikasi mengenai masalah ini mensyaratkan adanya diskusi yang bebas dan terbuka di mana pendapat yang berbeda tidak didiskreditkan dan dikecualikan secara kasar sebagai tidak sah.